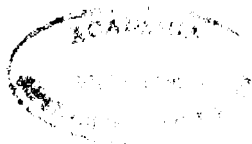
TUDOR VIANU

OPERE

12

ARTE PLASTICE. ARTE ALE SPECTACOLULUI. CRITICĂ ȘI METODOLOGIE LITERARĂ

Ediție și note
de
GEORGE GANĂ





EDITURA MINERVA
București — 1985

ARTE PLASTICE

EXPRESIONISMUL

În corespondența sa, pictorul Van Gogh lămurește astfel unui prieten unele din tainele tehnicei și inspirației sale. Expresionismul n-apăruse încă — cel puțin ca termen și ca tendință raționată — dar cuvintele lui Van Gogh, un inițiator, fixau încă de atunci o nouă atitudine. Aceasta trebuia să se opună impresionismului... Sînt ciudate disputele acestea de cuvinte. Ciudate și inutile. Ele nasc probleme inexistente și se mențin numai în marginea producțiunii. Ceea ce nu pot face însă teoreticianii de cenaclu rezolvă dintr-o dată gestul unui adevărat artist. După mai multe pagini de discuții și teorii, Van Gogh notează în corespondența sa următoarele rînduri delicate:

„Să lăsăm deoparte teoriile; vreau mai bine să-ți lămuresc printr-un exemplu ceea ce cred în această privință. Gîndește-te numai: pictez acum portretul unui artist care mi-e prieten: un artist care visează visuri mari, care lucrează după cum privighetoarea cîntă, pentru că așa e natura sa. Omul ăsta trebuie să fie blond. Toată iubirea pe care o simt pentru el trebuie s-o pictez în această pînză. Mai întîi desemnez cît mai credincios cu putință și aceasta nu e decît începutul. Apoi încep să colorez, voit. Exagerez blondul părului; iau oranj, crom și galben de lămîie. Înapoia capului — în locul banalului zid de odaie — pictez Infinitul. Fac un fond simplu din cel mai curat albastru, de cea mai mare concentrare po-

sibilă. Prin această împreunare de colori, capul cel blond pe albastrul bogat al fondului impresionează tainic ca o stea în adîncul eter."

Mărturia pictorului e luminoasă. Ea e și utilă ; simțim imediat unde se va da lupta. Impresionismul solicitase de la pictor o nemijlocită atenție pentru senzație, simplitatea spiritului și gustul vieții prinsă la izvor. Așadar, în priveliștea naturii, în portret, să nu mai prelungim impresiile dincolo de limita actualității lor, pentru a le preface în perfecte și încremenite forme academice, să nu mai compunem, să nu mai povestim, să evităm poza, să ne lăsăm de alegorii...

A fost o frumoasă epocă pentru pictură vremea în care Manet, Renoir, Van Gogh însuși au creat arta aceasta lipsită de orice emfază, simplă, călduroasă și intimă. Mai tîrziu li s-a imputat impresioniștilor înclinarea de a reduce omul la „o simplă retină". Expresionismul trebuia să-l reintegreze în demnitatea și spiritualitatea sa. E una din ideile ieșite din disputa cuvintelor. În realitate, rareori mai mult ca în vremea impresioniștilor pictura a fost într-atîta însuflețită de un lirism fraged și nefalsificat. A înainta cu naivitate în mijlocul naturii, a te minuna de albastrul alburiu al cerului, de tremurul luminii deasupra pietrelor, de aurul topit în fiecare picătură de văzduh și în imensitatea spațiului întreg — nu e aceasta forma cea mai pură a lirismului ? Senzațiile nu pătrund în conștiința noastră reci, informative, dar se difuzează, își întovărășesc energiile și langoarea trupului nostru, ceva din lenea, din visarea, din revolta lui, și în jurul acestui moment — care pentru o conștiință mărginită, incapabilă de a conduce impresiunea în adîncimi, rămîne o simplă senzație, rece, informativă — el revarsă o lavă fierbinte de voluptăți, de melancolii și de aspirații.

Aceasta era impresionismul. Numai că puterea și lărgimea lui se găseau mărginite. Niciodată el n-a putut depăși grațiosul. Sentimentul tragic, viața adîncă a personalității îi erau interzise. Nu e suficient de a prinde ecoul senzației în organism ; e necesar de a-l însoți cu toate rezervele sufletului. Senzația trebuia să devină o ocaziune de credință, de idealism. Și aceasta e tocmai ex-

presionismul. Tehnica intimă a creației expresioniste se modifică în consecință.

Pe la 1890, Alois Riegl profesa la Viena o nouă doctrină. Semper, marele arhitect, fixase în studiile lui, ca factor în evoluția stilurilor artistice, materialul, tehnica, scopul practic al creațiunii de artă. Și împotriva lui Semper Alois Riegl se ridică. Material, tehnică și scop, el le denunță ca pe niște elemente negative, ca pe un coeficient de fricțiune *(Reibungskoeffizient)* pus în calea liberei expansiuni a creatorului. Ceea ce însă determină în adevăr apariția stilurilor e o anumită *voință de artă (das Kunstwollen)* sigură și conștientă de scop. Artistul, acest suflet original, ia cunoștință de noua sa atitudine și cu o voință perfectă îi acordă o expresiune.

De teoriile lui Alois Riegl expresioniștii și-au adus aminte.

Rîndurile lui Van Gogh, pline de o așa de delicată poezie, au fost și ele amintite în timpul din urmă. Însuflețit de o intențiune îndrăzneață, Van Gogh scrie: „Toată iubirea pe care o simt pentru acest om trebuie s-o pictez în pînza mea". Pentru întîia oară un pictor își propunea să-și picteze iubirea. Neapărat, totdeauna artiștii au găsit în preferințele inimii lor secretul acelui farmec comunicabil în care viziunile lor se înfășoară și dobîndesc plasticitatea și căldura vieții. Pentru întîia oară accentul cade hotărît pe acest factor intern. Pictorul ia, astfel, conștientă stăpînire de sentimentul său, și expresiunea sa se resimte. Ea e voluntară, crescută prin fermentul reflecțiunii, simbolică. Capul prins în aureola blondă a părului și detașat pe albastul concentrat al fondului apare ca o stea pierdută în eterul adînc.

Van Gogh e socotit astăzi ca un adevărat precursor. În vremea lui însă el era numărat printre impresioniști... Și lucrul nu e de mirare. În această comunicație dintre impresiune și sentiment, accentul poate cădea pe cea dintîi sau pe cel de-al doilea. În primul caz, sentimentul cedează și, împiedicat să se dezvolte, el rămîne în grațios; pe cîtă vreme sporit prin resursele unei voințe conștiente, el acopere impresia și o proiectează în spațiul altor valori. Deosebirea e aici, în această mai mare vigoare a temperamentului, în această conștiință mai puternică,

în ceea ce temperament și conștiință pot condiționa laolaltă. Deosebirea cealaltă, din termeni, e cu mult mai aparentă. Opoziția impresie-expresie a vrut să creeze sugestiunea unei revoluțiuni neașteptate. Iar aceasta e punctul de vedere și preferința teoreticienilor; nu însă și cuvîntul artiștilor, cari, ca Van Gogh, au găsit expresionismul printre consecințele ideii impresioniste.

În adevăr, apropierea nu poate scăpa nimănui.

Vina adusă impresionismului de a reduce omul la „o simplă retină" s-a dovedit neîntemeiată. Senzația acestora nu e rece, informativă — dar caldă și personală. Față de academismul înaintașilor, impresioniștii au pășit în intimitatea conștiinței, printre puterile proprii de iluziune și prefacere a lumii. Expresionismul nu afirmă altceva. „Arta este dare, nu redare" *(Knust ist Gabe, nicht Wiedergabe)* spune Herwarth Walden; și cuvîntul său a devenit deviză.

Ideile artei lor expresioniștii le-au dus încă mai departe. Dacă, în adevăr, arta este *dare*, liberă expresiune a unei înclinațiuni adînci și personale, artistul nu are a se mai preocupa de nici o asemănare cu natura, el nu va mai folosi nici chiar elementele acesteia; ci, cu totul neatîrnat, ascultînd numai glasul inspirației sale, el va organiza expresiunea din materialul ce-i stă la îndemînă, din forme și colori. Voința de artă a lui Alois Riegl devine de data aceasta un *instinct artistic*. Pictorul va fixa pe pînză numai stări sufletești; stări sufletești pure, fără ocaziunea unui aspect exterior... Forța lăuntrică de organizare a acestora va chema de la sine elementele și le va îmbina pentru a produce lucruri noi, noi asociații de colori, noi expresii. E felul extrem, absolut și eroic al expresionismului.

Ne place să amintim cu prilejul acesta numele lui Fr. Burger, fost profesor la München și unul din cei mai inspirați teoreticieni ai artei nouă în Germania. Burger era și pictor; și opera sa e una din mărturiile cele mai călduroase ale tendinței eroice din arta modernă. Ultima sa carte, ***Einführung in die moderne Kunst,*** Burger o scrie aproape în întregime în vremea războiului și o termină în fața Verdunului, unde, cîteva zile mai tîrziu, lovit de un glonte, moare.

Pentru Burger, stilul nu este nici productul apărut la întîlnirea cîtorva influențe materiale, ca la Semper, nu este nici expresiunea voinței de artă a lui Riegl, el este „expresiunea unui destin, un principiu ordonator în a cărui eternă metamorfoză se manifestă dezvoltarea spiritului uman" (p. 11). E un fel al hegelianismului. Burger alcătuiește o sinteză a artei europene, explicînd, la fiecare moment, prin toate tendințele culturii. Timpului nostru îi era rezervată gloria asaltului suprem pentru cucerirea celei mai înalte spiritualități: „Copiilor unor timpuri viitoare li se va povesti în basme, pentru semnificarea și esența prezentului, despre un neam de oameni care voi să se ridice deasupra cerului și pămîntului..." Atunci războiul izbucni, și împrejurările solicitară încă mai puternic misticismul lui Burger. Corespondența pe care o întreține cu soția sa e confesiunea prelungită a acestei naturi foarte cultivate, foarte serioase și deosebit înzestrată cu gustul emoțiunilor filozofice. În apropierea primejdiilor, Burger se complace în a trata îndelung entuziasmele sale: „Niciodată n-am simțit mai puternic în jurul meu (ca acum) enigmaticul suflu al vieții. Lucrurile apar la suprafață dintr-o nesfîrșit de îndepărtată umbră, mă cheamă și iar dispar, și eu însumi mă simt ca o parte mică, dar pe care o înțeleg, dintr-un neînțeles ale cărui granițe le caut." În vremea aceasta însă moare unul din cei mai dragi prieteni — și Burger, pregătit printr-o stăruitoare educație mistică — sufere clipa revelațiunii. Moartea lui Marc îi dă lui Burger prilejul de a simți marele mister de lumină și liberare al despărțirii de trup. E bucuria cutremurătoare a furtunilor ce pustiesc pămîntul, dar care sus sînt unda liniștită și largă în limpedele eter. E înfricoșata revărsare de lumină... În trepidația universală a începuturilor se desfac lumile... În acest moment pictă Burger pînza: „*Se făcu lumină* — pictată în ziua morții lui Marc, urmînd voința spiritului său."

Aproape de colțul stîng al pînzei țîșnește un con de lumină galbenă, care își degradează ușor tonalitatea pentru a se converti sau suprapune brusc și în toate direcțiunile în poliedri masivi de verde, albastru, portocaliu și roșu — pînă în partea dreaptă a pînzei, unde nasc și se

rostogolesc, cu un contur discret, sfere de nuanţe şi lumini deosebite.

Nici o putinţă de raportare la natură într-o asemenea pînză. O simplă inspiraţie internă, care organizează o gamă de colori. Pînza lui Burger exprimă foarte bine această latură înaintată a expresionismului, care cere o *pictură absolută*; o pictură care, prin lipsa oricărei contingenţe, prin exprimarea directă a sentimentului, prin indiferenţa materialului, să egaleze *toate* posibilităţile muzicii. *Pictură şi muzică* e ultima apropiere în criza universală a sistemului artelor.

Nu trebuie uitat că expresionismul e mai ales o mişcare germană. În vreme ce futurismul şi cubismul, curente înrudite, rămîneau în Italia şi Franţa într-o periferie de extravaganţă, expresionismul german dobîndi o situaţiune centrală, de unde difuziunea se operează în domeniul tuturor artelor. Astăzi, în Germania, nu numai pictura şi sculptura — cu Oskar Kokoschka, Kandinsky, Emil Nolde, Franz Marc, Pechstein, Lembruck, Barlach ş.a. — au devenit expresioniste, dar şi muzica, teatrul şi poezia urmează aceeaşi cale. E o mişcare generoasă şi amplă. Şi, desigur, una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului.

1920

NOTE ASUPRA CUBISMULUI

Acestea nu sînt un elogiu şi nu sînt o apărare a cubismului ; nu sînt nici o critică a sa în înţelesul care se dă de obicei acestui cuvînt. Cubismul există. A-l nega nu înseamnă a-l suprima. A-l dispreţui nu înseamnă a-l întrece. Pentru că există trebuie să răspundă şi unei necesităţi, şi observatorul are ocaziunea să fixeze cîteva note cari pot fi interesante. „Ars longa" a proverbului poate fi interpretată şi altfel de cum e amintită acolo. Producţia artistică a unei epoce întrece adeseori limita ei normală de înţelegere nu numai pentru că, după cum se spune cu oarecare emfază, încearcă o sinteză pe care numai viitorului îi este dat s-o desăvîrşească, dar uneori pentru că analizează şi pune în libertate elementele unei vremi imediat anterioare, pregătind şi o înţelegere mai adîncă a trecutului. A trata cu intoleranţă o mişcare artistică nouă — fie ea excentrică sau chiar anarhică — înseamnă a avea puţin simţ pentru totalităţi. A-i opune o siguranţă îngîmfată de principii înseamnă a dovedi tocmai lipsa însuşirii care împodobeşte mai mult pe filistinul culturii, lipsa prudenţii. Ritmul precipitat şi atitudinea extatică a profeţilor trebuie să ne rămînă cu toate acestea tot aşa de străine. E vorba să indicăm în trăsături scurte dimensiunile ideei cubiste şi s-o punem în legătură cu unele din cele ce s-au realizat sau gîndit în marginea sau înaintea ei.

*

Este în adevăr greu a vorbi despre cubism ca de o mişcare cu totul independentă. Oricît de neașteptate ar fi impresiunile pe cari le primește acel ce vrea să se orienteze în producțiunea foarte variată, foarte activă și foarte îndrăzneață a acestor artiști, putința unei legături cu trecutul i se va prezenta întotdeauna. Cubiștii înșiși sînt departe de a se defini prin negație totală. Dimpotrivă, conștiința unei sarcine transmise istoricește caracterizează mentalitatea lor ca grup și ajută la înțelegerea tendinței generale pe care o servesc. Nevoia de a căuta motive și justificări în trecut mi se pare, de altfel, o trăsătură de concepție comună tuturor manifestelor artistice cari s-au scris vreodată. Contrastul dintre ideea „nouă" și exemplul vechi, asocierea dintre violența inițiativei și liniștea tradiției, șarja împotriva „academismului" contemporan tocmai în numele acelora care păreau a fi părinții lui legitimi caracterizează deopotrivă toate încercările de a introduce o atitudine recentă. O poziție disociativă vine să controleze aci contextele fixate de școală și să obție din variarea raportului elementelor un nou punct de vedere. O revoluție artistică este rareori așa de radicală pe cît o crede privirea alarmată a publicului contemporan; ea este mai degrabă o încercare de a împrospăta problema eternă a artei. Și artiștii sînt cei dintîi s-o recunoască. Nu trebuie să ne mire astfel dacă — într-un curent care și-a făcut loc mai ales în Franța — am văzut reprezentanți ai unei inspirații foarte îndrăznețe reclamînd moștenirea unui Cézanne sau Courbet, a unui Ingres sau El Greco, a cutărui mare maestru venețian sau florentin. Urmărirea unei succesiuni așa de îndepărtate ne-ar aduce totuși să rătăcim. Găsirea atîtor puncte de contact ar risca apoi să piardă din vedere ceea ce este specific și ceea ce rămîne în definitiv de subliniat. Legătura cu trecutul cel mai apropiat este o metodă mai sigură, pentru că ea ne ajută să desprindem nu numai ceea ce este ideal-istoric, ca un element repetat la intervale mari de timp din necesitatea unui complex analog de condiții, dar și ceea ce este istoric-cauzativ în experiența de artă de care ne ocupăm.

*

Împotriva tehnicii și viziunii impresioniste, care punea greutate pe factorul „coloare", cîțiva artiști mai tineri au opus importanța factorului „desemn". Învățătura lui Cézanne, care voia să introducă în pictură elementele de impresie ale arhitecturii și ale modelajului, s-a cristalizat în cuvinte de ordine și a devenit prima bază de tradiție a unei mișcări în dezvoltare.

Deși încă un mare colorist, maestrul de la Aix încetează de a insista asupra jocului luminos al atmosferei și asupra alternanțelor vii ale tonurilor. Servind o inspirație mai idealistă, ambițiunea sa nu se mărginește la acea stimulare a senzoriului care, purtîndu-ne prin medii călduroase sau reci și făcîndu-ne părtași la tremurul universal al luminii, alcătuia întreaga poezie fiziologică a impresionismului. Coloarea sa folosește tonuri mai puțin variate și se adună în mase mari și în contraste epice. Umbra și lumina se distribuie, în peisagiile sale după indicația unui gest larg și tinde să ne dea ideea unei acțiuni generale. O preferință vădită pentru mecanica fabuloasă a naturii, pentru energiile ei posibile sau actuale constituie substratul religios al inspirației lui Cézanne. În locul naturii aceleia pe care impresioniștii o ofereau sufletului dornic de o senzație agreabilă și repauzantă, apare aci o natură care trebuie adorată. Valorile ei nu le va găsi omul civilizației noastre în felul său de a vedea natura: ca pe o tovarășă a clipelor de liniște sau veselie. Natura lui Cézanne este mai degrabă un complement necesar al ființei omenești, menit s-o întregească și s-o înalțe la o conștiință cosmică. Pozițiunea aceasta, proprie ființei religioase, devine ea însăși motivul inspirației în acele pînze simbolice în care, om și natură găsindu-se împreună, gestul ființelor este reluat de lucruri și multiplicat în toate detaliile unui spațiu colosal. Așa, de pildă, în cunoscutele *Bacanale*, unde frămîntarea personagiilor se repetă în volbura fantastică a nourilor, sau în pînza *Les Baigneuses*, în care grația caracteristică a trupurilor găsește un ecou în subțirimea și curbura analoagă a copacilor cari le protejează. Dacă impresioniștii erau mai ales lirici, Cézanne este mai ales dramatic. O

acțiune este totdeauna motivul lui, și pentru aceasta îi trebuia o reprezentare mai precisă a spațiului tridimensional. El reușește să întreacă astfel convențiunea vizuală care obține din descrierea în suprafață reprezentarea în spațiu și ajunge oarecum să dea un sistem de echivalențe pentru realitatea rotundă a obiectelor, pentru adîncimea lor. O problemă nouă se punea picturii, care se găsea de acum în măsură să strîngă mai de aproape legăturile cu surorile sale în plastică[1]. Printre consecințele acestei idei trebuie căutată și revoluția cubistă.

În același mod, artiștii germani pun în lumină relațiunea lor cu un moment anterior al evoluției. Influența pe care a exercitat-o în ultimii douăzeci de ani opera elvețianului Hodler nu pare a fi fost de mică importanță. Dacă impresioniștii insistau asupra unității obiectelor vizibile, întrucît ele nu exprimă decît grade felurite de intensitate a luminii, dacă ei le inundau în aceeași baie de raze și notau apoi puterea de răsfrîngere a fiecăruia din ele, Hodler accentuează tocmai independența obiectelor, întrucît fiecare manifestă un dinamism particular. Dacă se mai poate vorbi cu toate aceste de o unitate a obiectelor, ea nu este aceea a unui mediu care le cuprinde laolaltă, ci aceea a unei legi care le comandă deopotrivă. Oricine a văzut vreo pînză de-a lui Hodler poate verifica aceste impresii. În *Wilhelm Tell*, eroul care sparge nourii și iese la iveală, cu arcul în mîna stîngă, cu mîna dreaptă ridicată, amîndouă brațele deschise larg, pășind înainte și în momentul în care greutatea cade pe piciorul stîng, este strict individualizat într-un contur aproape schematic. Nici o comunicație între statura eroului și mediul ambiant; așezarea ei în spațiu și caracterizarea acestuia din urmă rămîne numai o problemă de decorațiune. Apoi, așa cum impresiunea se produce, sîntem mai puțin înclinați de a închipui continuitatea mișcării personagiului în spațiu, ci îl menținem mai degrabă în această scurtă clipă de odihnă, în care se exprimă, concentrîndu-se pînă la explozia apropiată, energia pe care artistul a dorit

---

1 Se citează expresiile proprii ale lui Cézanne: „tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre, il faut apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra".

s-o glorifice. Desigur, nu este dat picturii să fixeze din mişcare decît un moment reprezentativ — şi lucrul acesta a fost de multă vreme recunoscut. La Hodler însă momentul ales este mai mult *simbolic* decît *reprezentativ;* el tinde mai puţin să integreze o evoluţie unitară, cît să sugereze fondul simplu şi general al unei individualităţi, ideea unei legi permanente a vieţii. Cu drept cuvînt Fr. Burger a putut vorbi de o „teorie a cunoaşterii" a lui Hodler! Ideea de lege este factorul de unitate şi în pînze de compoziţie ca aceea numită: *Lupta de la Näfels.* Elementul individual este încă mai absent aici. Fizionomiile sînt acoperite de braţele care se ridică. Dar intenţiunea care grupează în mod simetric cele cinci staturi principale şi mişcările lor respective nu poate lăsa nici o îndoială. „Hodler nu descrie, spune Fr. Burger, personalităţi diferenţiate, ci numai, prin ajutorul repetiţiei regulate a unui aceluiaşi motiv de mişcare, identitatea voinţei care conduce şi stăpîneşte pe luptători" (*Cézanne und Hodler,* p. 46).

A sugera acţiunea necesară a unei legi implică, pentru reprezentarea plastică respectivă, o simplificare a contururilor ei pînă la cele mai generale dintre liniile de forţă care au produs-o. Acţiunea formei este imanentă materiei, după Aristoteles. Şi în realitate obiectele vii au particularitatea de a manifesta o lege aşa de variată în acţiunea ei, cu puncte de sprijin aşa de apropiate, răsfrîntă în zeci de componente care se concurează, se sprijină şi se combat, încît întregul armonios care rezultă nu lasă să subziste nici o idee în afară de obiectul în sine. O frîngere, o particularizare aşa de variată a legii unei structuri lasă impresiunea accidentului, a jocului şi a libertăţii. În frumuseţea omenească nimic nu vine să subordoneze impresia unei idei; nici un destin nu apasă din afară şi nimic nu te invită la reflecţiune. Totul îşi ajunge sieşi; e o faptă completă şi liberă, care nu cere explicaţia unui motiv. Am spune, dimpotrivă, că „urîtul" şi „caracteristicul" sînt aparenţele în faţa cărora îi place filozofului să se oprească. Aci impresia atîrnă de o idee. Aparenţa invită la reflecţiune. În structura acestor obiecte, legea de producere respectivă schiţează un traiect energic şi mai simplu. Ea subţiază sau ascute toate liniile

feței, ca la florentinii lui Donatello, sau împinge maxilarul inferior într-un prognatism monstruos, ca la unii din Habsburgii spanioli. Un sens unic sau o trăsătură singulară domină aceste figuri — și ea ne vorbește de o idee care a lucrat în materie cu forța inexorabilă a unui destin.

O asemenea idee rămîne legată de o individualitate. Nu o asemenea idee și nu o lege particulară vor cubiștii să ne sugereze. În ce are mai general, legea unei structuri este însă mecanică, și forma care o manifestă mai bine este acea cristalină. Acesta este unul din postulatele cubismului, care poate fi astfel considerat ca extrema stîngă a artei de caracter.

La Hodler legea fenomenului nu este încă mecanică; dar tendința de a reprezenta legea, adică ceea ce în individ este supraindividual, o putem întîlni de pe atunci. Împrejurarea aceasta face din *Tell* un simbol al mișcării în nemișcare. Potențialul energiei este ridicat aci pînă în pragul exploziei. La cubiști orice interes este retras fenomenului; problema care li se pune este numai aceea a felului cum legea activează sau a activat în aparență. Lucrări ca renumita sculptură *Dansul* de Alexandru Arhipenko, în care brațele și picioarele devin simple pîrghii, este montarea plastică a unei relațiuni de forțe. În *Pierrot dormind* de Hettner, nu mai este reprezentată legea în funcțiune, ci așa cum ea a lucrat pînă a învinge întreaga rezistență a materiei vii. Personagiul este literalmente mineralizat; el zace la pămînt ca o bucată de stîncă, martoră a forțelor cari au comprimat-o vreme îndelungată. Ovalul feței este descompus în suprafețe. Suprafețele adînci cu cele verticale completează pretutindeni o structură cristalină. Ceea ce la Cézanne rămîne încă un sistem sugestiv de echivalențe pentru realitatea spațială a obiectelor devine aci o reprezentare hotărîtă a celor trei dimensiuni [1].

---

[1] O apropiere analoagă între Cézanne și cubiști se poate întîlni și la criticul german Paul Fechter, *Der Expressionismus*, p. 37—38. În aceeași ordine de idei sînt interesante de citat cuvintele cubistului Picasso: „Într-o pictură de Rafael este cu neputință de a determina cu precizjune distanța de la extremitatea nasului la gură. Eu vreau să pictez portrete în care lucrul acesta să fie posibil" (vd. și Daniel Henry, *Der Weg zum Kubismus*, München, 1920).

*

Metodei cubiste, pe care am caracterizat-o astfel în mod general, i se pot găsi și alte antecedente însemnate în trecutul artei. O apropiere ideal-istorică de data aceasta vine să precizeze mai de aproape atitudinea ei. S-a observat că de cîte ori între artist și natură a apărut un raport religios specific, care poate fi desemnat prin numele de „transcendență“, am avut și o artă tinzînd către o reducțiune cristalină a obiectelor reprezentate. A cere conformitatea cu natura, a adora în mod exclusiv frumusețea înseamnă a rămîne numai în punctul de vedere greco-romanic. Punctul de vedere primește însă o modificare însemnată dacă ne întoarcem către producția dezvoltată în culturile asiatice sau în acelea care au suferit influența înțelegerii de viață asiatice. Lucrul a fost bine pus în lumină într-o lucrare devenită celebră : *Abstraktion und Einfühlung* de Wilhelm Worringer și care face uneori impresia unui prolog la cubism.

Worringer socotește că însăși estetica modernă, aceea care a făurit noțiunea de „*Einfühlung*“ : contopirea simpatetică cu lucrurile, păstrează același exclusivism al punctului de vedere mediteranean. De el se deosebește tendința abstractivă a asiaticilor, care, departe de a manifesta aceeași simpatie și pierdere în lucruri, vor mai degrabă să reție ceea ce în ele este permanent. „În timp ce tendința simpatetică («*Einfühlungsdrang*»), spune Worringer, are drept condiție o fericită familiaritate panteistă între om și fenomenele lumii externe, tendința abstractivă este consecința unei mari neliniștiri a omului de către aceste fenomene și corespunde sub raportul religios unei puternice colorări trancendentale a tuturor reprezentărilor sale. Am dori să numim această stare : «spaimă spirituală de spațiu»“ (p. 19—20). Ea s-ar putea compara cu acea agorafobie, frica de locurile întinse, care stăpînește în mod bolnăvicios pe unii oameni. O explicație curentă atribuie fobia piețelor unei rămășițe din faza de dezvoltare a omului în care orientarea în spațiu era încredințată deopotrivă ochiului și pipăitului. Ridicarea pe două picioare l-a abandonat numai conducerii

ochului, și lucrul acesta n-a putut merge la început fără un anumit sentiment de nesiguranță. Acest sentiment revine apoi cînd și cînd, chiar dacă dezvoltarea ulterioară i-a dat, o dată cu avantagiul obișnuinții, siguranța superiorității sale intelectuale. În același mod, dezvoltarea raționalistă a umanității a putut reprima frica primitivă a omului, așa cum el trebuie să se fi simțit pierdut în mijlocul universului. Instinctul metafizic al popoarelor orientale s-a opus însă unei asemenea dezvoltări raționaliste, și ele au continuat să resimtă relativitatea dureroasă a fenomenelor, vălul Majei aruncat peste fața adevărată a lucrurilor. Aceea ce s-a numit spaima spirituală de spațiu a stăruit și mai departe, deși nu *în fața* cunoașterii, în fața enigmei mute a lumii, ci *deasupra* ei, deasupra enigmei socotite de acum nedezlegabile" (p. 20-21). „Chinuite de complexul confuz și de veșnica schimbare a fenomenelor externe, continuă Worringer, popoarele acestea erau stăpînite de o mare dorință de liniște. Nevoia de fericire prin artă, ele nu o căutară în contopirea cu lucrurile, în trăirea fericită în ele, ci în extragerea din arbitrarul și accidentalul lumii și, prin apropiere de formele abstracte, în eternizarea lor și în găsirea unui punct de odihnă din mijlocul goanei neîncetate a aparențelor" (p. 21). Așa s-a întîmplat în Egipt și în întreaga Asie. Așa s-a întîmplat ori de cîte ori pe cale religioasă sau altfel o concepțiune orientată s-a impus în Europa — la Roma, în antichitatea tîrzie, în Bizanț etc.

Înfrățirea cu Orientul este unul din motivele favorite ale teoriei cubiste. El există în complexul interesului pe care modernii îl acordă, de cîteva decenii, artei asiatice. Dacă însă în adevăr abstractismul unui Picasso, de pildă, exprimă un nou moment de dominație a atitudinii religioase orientale, o nevoie nouă de asceză și un pesimism al cunoașterii rămîne numai o ipoteză. Ea poate fi supusă studiului ca un capitol curios al misticii moderne.

*

Într-un punct esențial mi se pare că vederile lui Worringer nu se pot susține. A face din simpatia estetică un proces limitat la înțelegerea artei greco-latine

este ceea ce poate stîrni împotrivirea cea mai categorică. Dacă noțiunea de „*Einfühlung*" valorează ceva, e numai întrucît desemnează un mod general de apercepere a obiectelor estetice. Un mod general și, să adăugăm îndată : un mod elementar. În fața unor obiecte de artă de oarecare complexitate, procesul schematic al simpatiei se înfășoară în atîtea straturi de asociații, pune în mișcare asemenea mase de reprezentări încît înfățișarea sa primitivă devine de nerecunoscut.

Estetica simpatiei joacă asupra analogiei cu actorul. După ce, într-o fază anterioară, filozofia artei făcuse din contemplatorul de artă o ființă pasivă, folosind în nemișcare avantagiile unei inexplicabile stări de grație, estetica modernă îl prezintă, dimpotrivă, ca esențialmente activ. Asemeni cu actorul, de care un salt peste rampă îl apropie, mărginit însă la jocul în *raccourci* al „imitației interne", el reface în sine direcția, proporțiile sau forma obiectelor ce i se oferă. În spațiul restrîns al modificărilor organice, el poate să aibă salturi zvelte de curbă, ondulații nesfîrșite de valuri, ascensiuni grațioase de spirală, se poate simți vast cît o cîmpie și predominant ca un munte. Calitățile matematice ale lucrurilor se transformă în adjective morale. Totul îl stimulează la activitate, și propriul lui organism devine un sistem de interpretare a lumii, un dispozitiv abil care primește impulsii și dă înapoi valori emoționale. Lumea, la rîndul ei, devine un prilej de imitare, o invitație la joc ; sub scoarța ei se revarsă substanța actorului, îi împrumută un sens, o însuflețește. Actor și lume se unifică astfel și realizează pentru întîia oară o conștiință care nu mai suferă presiunea și limitele unui „eu".

Simpatia estetică nu poate fi socotită ca valorînd numai pentru produsele artei greco-latine. Jocul de forțe din *Dansul* lui Arhipenko nu devine o realitate estetică decît în măsura în care imitația internă îl reproduce. Numai în felul acesta se dezvoltă în noi o conștiință de mișcare și putem vorbi de dinamismul compoziției ca de o însușire estetică. Și dacă aici poate fi descoperită încă ceea ce Worringer numește „linia vieții", vom spune că însuși portretul lui Hettner nu devine o asemenea realitate decît sub condiția de a reface în noi raportul împie-

trit al suprafeţelor sale, de a ne simţi într-un fel noi înşine cristalizaţi.

De unde atunci deosebirea pe care Worringer credea s-o poată face între „*Einfühlung*" şi tendinţa abstractivă, cînd înseşi reprezentările fixate de acesta nu dobîndesc realitate estetică decît prin mijlocirea aceluiaşi proces de simpatie? De unde deosebirea dintre o frumoasă statuie grecească şi unul dintre exemplarele comune artei orientale şi încercării cubiste?

K. Groos observă undeva că în „imitaţia internă" spectatorul de artă se comportă asemănător servitoarei care, vrînd să aranjeze obiectele de pe o masă în opt colţuri, o înconjură fără a reface în mod exact conturul ei geometric. Servitoarea poate să refacă totuşi acest contur cu cea mai mare îngrijire şi cu o atenţie deosebită pentru ritmul paşilor ei: mişcarea ei poate să dea atunci idee de imitaţia internă cerută în cubism.

Dar, chiar dacă această imitaţie ar urmări de aproape contururile unei frumoase statui greceşti, impresia rezultată nu va fi aceea severă şi concentrată pe care o procură conştiinţa unei legi dominînd deasupra lucrurilor. Linia frumuseţii, spunea pictorul Hogarth, este serpentina şi curba ondulatorie a valurilor. Este, adică, aceea în care progresul desfăşurării de la A la B este aşa de uşor încît urmărirea ei produce simţirea nemijlocită a spontaneităţii. Ea este produsul unei mari mulţimi de rezultante şi dă tot atît de puţin socoteală de componentele care au produs-o după cum o bilă care ar urma-o în cădere ar fi conştientă de cauzele mecanice care o mişcă. În forma cristalină, dimpotrivă, imitaţia internă sufere o dezintegrare. Ea nu mai este un act liber fără conştiinţă de motive, ci o faptă care în dezvoltarea ei expulzează sub forma reflecţiunii cauzele care o determină. Tot astfel, omul care merge sau citeşte ritmic proiectează în afară şi menţine înaintea ochilor minţii principiul care îl comandă. Interesul pe care îl poate purta unui astfel de exerciţiu este de a se simţi în acelaşi timp actor şi spectator conştient al propriului său joc. Este secretul actorului stilist sau al preotului care oficiază, al tuturor acelora care ascultîndu-se cînd vorbesc şi privindu-se cînd se mişcă extrag din această dedublare o îmbogăţire a

senzației, o conștiință îmbătătoare de ritmuri. Această stare a fost puțin studiată de psihologie: ea poate însă bine explica genul de satisfacție procurat de arta abstractă a orientalilor și de unele din produsele cubismului modern. Ea prezintă pe de altă parte avantagiul de a nu restringe, fără îndeajunsă motivare, premisele generale ale esteticei simpatiei și de a menține cu toate acestea însușirile unei atitudini estetice în adevăr originale.

*

Lupta dintre estetica formei și aceea a conținutului, care s-a purtat cu atîta îndîrjire polemică în secolul trecut, pare a se fi decis, în experiența cubistă, în favoarea celei dintîi. În teoria muzicală, un Kirchmann și, împreună cu el, toți wagnerienii acordau muzicii capacitatea de a exprima sentimente bine definite, conținuturi sufletești foarte diferențiate; împotriva lor, un Hanslick nu lăsa muzicii decît putința de a reda dinamica sentimentelor, modalitatea și forma lor în durată. Sub o altă înfățișare se relua lupta dusă, mai ales în Franța, pentru o artă pură (cunoscuta *„l'art pour l'art"*) și care, menținută pînă în pragul ultimilor ani, perpetua un motiv favorit al romanticilor minori, al unui Gautier sau Banville. Problema care se punea unor asemenea artiști era de a exclude din creația lor orice conținut relativ, legat de experiența și de interesele mai mult sau mai puțin particulare ale sufletului, și de a extrage din condițiunile ei formale singurul gen de satisfacție legitimat în artă. *O artă fără subiect* cerea Flaubert, a cărui înclinație puristă este bine cunoscută. Viitorul artei el îl vedea într-o asemenea eterizare încît creațiunea respectivă să se ție numai prin forța relațiunilor de stil, „după cum pămîntul se ține în aer fără a fi sprijinit" [1]. Așa cum este-

---

[1] Întregul pasagiu foarte caracteristic sună astfel: „Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans atache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle

tică şi artă se pot determina una pe alta, sau cum ele împreună se desfac dintr-o tendinţă mai generală, curentul acesta a fost încurajat. Estetica simpatiei nu cerea prezentării artistice decît valoarea unui simplu stimulent, şi contemplatorului de artă o simplă atitudine imitativă. Ştiinţa părea să confirme astfel intuiţia artistică şi ajuta la izgonirea definitivă a conţinuturilor relative. Jocul nervos al dimensiunilor lineare şi respiraţia liniştită a volumurilor păreau să constituie de aci înainte o ocaziune suficientă de artă. Impresioniştii se conformară cei dintîi, în pictură, înclinaţiei puriste, întrucît, renunţînd la compoziţiunile anecdotice, în atîta cinste la începutul veacului trecut, şi la teatralismul din pînzele romanticilor, fixau ceea ce în natură este nemijlocit. Un moment elementar difuz domina atitudinea impresionistă. Simpatia estetică cerută aici nu era tocmai aceea dinamic-imitativă preconizată în *„Einfühlung"*, ci mai degrabă una pe care am dori s-o numim chimică, o transpunere în starea de impresionabilitate a epidermei sau retinei sub anumite condiţii de temperatură sau lumină. Am văzut care a fost fapta de artă idealistă a unui Hodler sau Cézanne. Cubiştii, în sfîrşit, solicită pentru întîia oară pe contemplatorul pur activ, imitativ. Ei trag şi ultimele consecinţe ale ideii de artă pentru artă. Ceea ce Flaubert cerea pentru literatură şi Hanslick recunoştea în muzică cubiştii realizează în plastică. Prezentîndu-ne forme simple în diferite raporturi, ca în desemnurile unui Léger sau Picabia, ei fac apel la simpatia noastră estetică elementară. Nici unul din interesele omului social sau religios, ori în ce fel idealist sau interesat, aducînd cu sine predispoziţiile unei educaţii sau culturi sau sensibilităţile unei clase şi ale unei naţiuni, nu mai vin să se amestece aci. Totul se rezolvă în ceea ce am numit o invitaţie la

---

dessus et disparraît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'art est dans ces voies ; je le vois à mesure qu'il grandit s'éthérisant tant qu'il peut... C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les chosses" (Flaubert, *Correspondance*, II-e série, p. 86).

joc. Sînt rostogoliri de cercuri și împietriri de cuburi, ca în *Contrast de forme* a lui Fernand Léger, întregul comprimat în planuri verticale așa de apropiate încît el nu mai exprimă raporturi de spațiu reale, ci mai degrabă proiecțiunea unui instinct primitiv de plasticizare, de a fasona obiecte și de a gîndi proporții. E un fel de „scherzo" pictural, jocul și parodia repauzantă a facultății care face pe artist. Guillaume Apollinaire numește (în *Les Peintres Cubistes)* speța aceasta a cubismului — „orfică" și o desemnează ca pe un „agrement estetic pur".

Putem întrezări mai bine acum ceea ce deosebește abstractismul orientalilor de acel al modernilor de care ne ocupăm. În adevăr, un același instinct de ordine plastică determină ambele producții. Dar pe cînd la orientali era vorba de instinctul unei societăți întregi, a cărei viață în momentele marcante se desfășura după o ordine protocolară și ritmică, orfismul cubiștilor moderni corespunde numai instinctului de artă al unei elite. De aceea, în primul caz aveam de-a face cu arta unei civilizații, pe cînd aici cu estetismul unui grup.

Se poate spune că speța aceasta, care în producția cubistă ocupă ea însăși extrema stîngă, încetează într-un fel de a mai aparține artei. În plastica tradițională, reacțiunea emotivă era stimulată și se contopea cu o reprezentare determinată, care avea o semnificație și pentru înțelegere și care se găsea astfel înzestrată și cu o valoare simbolică. Reacțiunea cubistă nu are însă nici un înțeles empiric; ea rămîne o simplă ocaziune de reacții. În satisfacția care rezultă nu mai subzistă conștiința unei relații dintre subiect și obiect — și ni se retrage ceea ce ne place să regăsim în artă : pecetea unei personalități originale care privește lumea și o influențează pe a noastră. Cubismul orfic se poate compara astfel condițiilor unei experiențe de psihologie. Nici o urmă din simpatia cu o individualitate de artist, din acel devotament caracteristic pe care spectatorul îl resimte față de artistul care este și maestrul său, din consimțămîntul încîntat la presiunea unui punct de vedere atît de productiv încît toate aspectele vieții capătă o adîncime, o strălucire

şi o bogăţie vie neaşteptată. E vorba numai de a stîrni în noi un joc de forme şi dimensiuni. Totul se mărgineşte în subiect şi e ultima faptă a atitudinii teoretice sau creatoare care vede în artă numai emoţiunea spectatorului.

*

Cu acestea au fost indicate cele cîteva trăsături necesare pentru o orientare mai mult teoretică în producţia contemporană a cubiştilor. Simmel vorbeşte undeva de cele trei dimensiuni ale unei idei artistice. Potrivit programului său am putea spune că în adîncimea sa sentimentală cubismul străbate pînă la tragicul forţelor impersonale ale naturii. În această direcţie el are un predecesor neîntrecut în Cézanne. Urmînd exemplul acestuia, el a încercat să înfăţişeze corporalitatea masivă a obiectelor pentru a ajunge apoi la sugestia forţelor care lucrează în spaţiu. În înălţimea sa conceptuală, cubismul urcă pînă la ideea de necesitate şi tinde să dea reprezentarea plastică a unei legi abstracte, acolo unde un Hodler nu încercase decît fixarea unui impuls viu, dar primitiv şi identic în sine. În lungimea sa, faţada cubismului este concluzia finală a luptei purtate în ultimul secol sub steagul „artei pentru artă". A alege însă din toate direcţiile numai lungimea faţadei sale ar fi, desigur, a-i face o nedreptate. Există ceva serios şi fără îndoială legat de interesele cele mai importante ale culturii noastre în experienţa atît de îndrăzneaţă a acestor artişti. Atitudinea filistină care acopere sub dispreţ sau ignorare ceea ce este demn de luare-aminte în această experienţă este cea mai puţin îndreptăţită. Analiza ne arată că ea nu este nici aşa de radicală pe cît se crede ; că ea conduce mai degrabă pînă la un mare grad de încordare cîteva din tendinţele unei contemporaneităţi mai largi şi se singularizează astfel pe o direcţie, acolo unde antecesorii găsiseră încă o formulă de conciliere. De fapt, se pare că în cubism se luptă două direcţii : una care năzuieşte către o artă nutrită de simţ religios, o alta care aspiră către un nou dorianism al formei, către o viziune mai clară în spaţiu. Care din aceste curente va învinge atîrnă de evoluţia ansamblului cul-

tural, după cum el se va orienta către acea renaștere mistică de atîta vreme prevestită sau către acel clasicism al rațiunii despre care de la un timp a început iarăși să se vorbească. În ambele cazuri i se va recunoaște cubismului ceea ce noi astăzi nu putem prețui decît în raport cu trecutul : importanța unei intervenții analitice care a liberat anumite tendințe și încearcă să obție o nouă constelație.

1922

NOTĂ DESPRE LITOGRAFIA LUI ED. MUNCH: „CAMERA MORTUARĂ"

S-a observat în arta nouă tendința de a porni nu de la viziune, ci de la complicate conținuturi sufletești. Pentru a desemna această tendință s-a găsit numele de „expresionism", deși nu este acela care exprimă cu mai multă limpezime primatul factorului intern. Pornirea de a găsi echivalentul pentru stări complicate de suflet apropie arta plastică de poezie, și prietenia care leagă astăzi pe pictori sau sculptori de poeți alcătuiește o împrejurare sugestivă pentru atmosfera în care se dezvoltă arta nouă. Prietenia dintre poeți și artiștii plastici are, de fapt, origine mai vechi; ea vine din vremea impresionismului. Dar pe cînd rațiunile înfrățirii stăteau atunci în plasticizarea poeziei, ele decurg astăzi din poetizarea plasticei.

Împrejurarea ne-a adus să punem față în față o interesantă pagină de analiză din romanul lui Strindberg *Axel Borg* (1890) cu litografia lui Ed. Munch *Camera mortuară* (1896). Este foarte probabil ca suedezul[1] Munch să fi cunoscut romanul compatriotului său Strindberg, și succesiunea în timp a operelor lor ne-ar permite să presupunem o influență a uneia asupra celeilalte. Dacă însă Munch n-a cunoscut romanul lui Strindberg, apropierea dintre litografia lui și pagina romancierului nu-și pierde din interes, pentru că ea dovedește, chiar în afară de vreo influență, un conținut romanesc într-o bucată plas-

[1] Era, de fapt, norvegian.

tică. Pentru studiul relațiunilor dintre imaginația poetică și imaginația plastică documentul nu-și pierde valoarea.

Pagina lui Strindberg se găsește către începutul romanului *Axel Borg*. Eroul, salvat tocmai dintr-o furtună pe mare, este adus mai mult mort decît viu într-una din încăperile unei locuințe oficiale. Revenit la conștiință și tremurînd încă de frig sub păturile care i s-au aruncat deasupra, examinează camera în care se găsește. Sentimentul care se trezește în el cu această ocazie este de „opresiune". Pereții erau albi, netapetați: „abstracți ca noțiunea de stat". Totul strict măsurat; „impersonal, rece ca o odaie de hotel făcută nu pentru locuință, ci pentru adăpost". În mijlocul acestui alb mortuar, mai multe mobile de coloare închisă. Afară de o masă rotundă, cîteva scaune cu spătar înalt șchiopătînd pe trei picioare. Lui Borg i se pare că tot mobilierul acesta nu este făcut pentru a-și îndeplini menirea, anume „de a invita la odihnă și confort". În curînd este transportat în altă odaie. Aceiași pereți albi ca și dincolo; același mobilier sumar și inconfortabil. Se adaugă numai amănuntul pardoselei, „liniată ca o carte de conturi". Toată înconjurimea îndeamnă fantazia „să cheme fețe întunecoase sau luminate, numai ca să iasă din nimic". „Nimicul alb, fără formă, fără coloare, din varul pereților stîrnea o pornire de a fantaza pe care grota sau umbrarul sălbaticului n-au stîrnit-o niciodată, de care pădurea cu mereu schimbătoarele sale colori și mișcătoare contururi te puteau face să te scutești". În același timp ar vrea parcă să picteze pereții „cu însorite peisagii de palmieri și papagali", să întindă un covor persan de-a lungul odăiei etc. Obsesia devine atît de puternică încît nu-și găsește liniște pînă cînd nu umple, a doua zi, tot spațiul acesta înghețat cu obiectele familiare pe care le adusese cu sine. Odaia aceasta îi dă lui Borg simțămîntul că se găsește într-un fel de mediu extranatural. „Cînd intră în camera pe jumătate goală, care răsună de ecoul pașilor lui, se simți prizonier. Dreptunghiurile și pătratele albe care închideau odaia, în care de aci înainte trebuia să trăiască, îi vorbeau de mîinile unor ființe omenești inferioare, care

nu se îndeletniceau decît cu formele simple ale naturii anorganice. Se găsea închis într-un cristal, într-un hexaedru sau ceva asemănător. Liniile drepte, suprafețele egale îi împărțeau cugetările în cvadrate, îi liniau sufletul, îl simplificau purtîndu-l de la libertatea vieții organice către formele abstracte: bogata vegetație de pădure a creierului său cu variatele-i senzații era condusă înapoi către primele încercări de ordine ale naturii."

Și acum litografia lui Munch. Pe cînd era copil, tuberculoza produsese o catastrofă în familia pictorului. Sora lui murise de pe urma acestei boale. La acest îndepărtat și dureros eveniment se gîndește, desigur, Munch cînd lucrează la *Camera mortuară*. În băiatul care iese prin stînga e probabil că pictorul se înfățișează pe sine. Cetirea paginei lui Strindberg îi dă poate îndemnul să-și concentreze sentimentul în acea stranie viziune care ne uimește astăzi. Patosul sinistru care străbate compoziția firește că pictorul l-a împrumutat propriei lui experiențe. Comentarul sufletesc al încăperii și unele amănunte concrete coincid încă în mod sugestiv cu pagina lui Strindberg.

Camera mortuară a lui Munch cheamă în noi același sentiment de spațialitate abstractă de care vorbește Strindberg. Impresia aceasta este determinată de peretele alb din fund și de lunga perspectivă a pardoselei, liniată, întocmai ca în însemnarea romanului, ca o „carte de conturi". Odaia este aproape goală. Afară de patul și masa de noapte din fund, un singur scaun negru, căruia nu-i lipsește nici spătarul înalt de care se vorbea mai sus. Scaunul pe care stă personagiul din primul plan se pierde în masa neagră a personajului care stă în planul următor. Impresie de inconfortabil. Spațiul rece și incolor al încăperii își găsește complementul în negrul masat continuu de la personagiul din primul plan la tăblia din fund a patului, ca și în grupul ceva mai rar din dreapta. Alternanța aceasta de alb și negru este a unei închipuiri care analizează realitatea și reține din ea numai două note elementare cu vuiet monoton și obositor. Și pentru ca orice impresie de viață și viabil să fie

eliminată, personagiul care stă în picioare aproape de marginea scenei a încremenit într-o poză hieratică. Moartea găsește, în sfîrșit, o expresie simbolică în bătrînul din grupul din dreapta — poate medicul care a constatat decesul — al cărui cap este ușor stilizat în craniu de mort. Numai băiatul care dă să iasă prin stînga, cu brațele ridicate, capul puțin aplecat, piciorul îndoit în pășire, adună o rămășiță din vitalitatea izgonită a întregului. Dar în această singură figură realistă se înfățișează artistul pe cînd era copil ; martorul îndurerat cu lungă amintire.

Să ne gîndim la înfățișarea unei alte camere mortuare. Aceasta din urmă datorită maestrului problematic din veacul al XVI-lea care a pictat *Moartea Mariei* (Pinacoteca din München). Este tocmai momentul cînd Fecioara și-a dat sufletul. Catastrofa pricinuiește o violentă mișcare în grupul care o înconjoară : brațe ridicate sau care se împreună a rugăciune, genunchi care se apleacă, hohotiri de plîns. Evenimentul morții provoacă o puternică revărsare de pasiuni vii. Ce deosebită este descrierea morții la Munch ! Moartea nu este concepută aici ca o întîmplare inserată în țesătura vieții rudelor sau a celor care stăteau de aproape mortului. Moartea o concepe Munch ca pe o enigmă înfricoșătoare la privirea căreia a împietrit — ca la privirea Meduzei — personajul feminin pe care-l vedem din față. Pentru maestrul din veacul al XVI-lea problema artistică era înfățișarea mișcării grupului care o înconjoară pe Maria. Prin simpatie cu aceste mișcări ajungem la conținutul durerii care zbuciumă pe cei de față, nu la sentimentul propriu-zis al morții. Moartea stă la pictorul morții Mariei în afară de descrierea artistică ; ea o determină în mod exterior, fără să se întrupeze în conținutul ei. Nimic misterios sau supranatural. Personagiile care se agită pe scenă sînt mișcate de o forță absolută, care nu se realizează deplin în conștiința lor. Munch însă năzuiește să exprime misterul morții. El vrea un conținut absolut, un sentiment metafizic, în felul în care pînă acum numai muzica și poezia au încercat să-l exprime. Și pentru aceasta el n-are ce

face cu oamenii reali şi cu gesturile pasiunilor lor relative. Oamenii sînt trataţi ca valori simbolice. Şi îi trebuia un element încă mai subtil. Acesta este spaţiul căscător al odăiei pe care îl resimţim identic cu nimicul morţii. Din oroarea acestei obsesii ieşim cu aceeaşi nostalgie către lumea vie a formelor şi colorilor, ca şi eroul lui Strindberg.

1924

THEODOR PALLADY

Foarte deosebit de tot ce am văzut anul acesta (1925) este mai întîi lumina expoziției d-lui Theodor Pallady. Căci, mai înainte ca vizitatorul să ia cunoștință de fiecare pînză în parte și să urmărească amănuntul realizării, o baie generală de influențe pune stăpînire pe sine, îl urmărește și îl conduce. Întocmai ca în peșterile fosforescente ale Sudului, sala unei expoziții trebuie să fie un mediu luminos deosebit, o dependență a luminei și a zilei înzestrată cu un miracol propriu. Și dacă această difuză influență este cu adevărat originală, dacă ea corespunde unui profund și statornic motiv de selecție printre colorile paletei, tot ce se va desfășura mai pe urmă va veni să varieze fără să contrazică acea primă impresie nealterabilă. În același fel se degajează, din tema melodică fundamentală, variațiunile unui poem simfonic și atitudinea atenției încîntate caută să surprindă înrudirea de-a lungul celei mai ingenioase diversități, un raport simplu și ușor de perceput prin cea mai nebunească prăvălire de sunete.

Această lumină a expoziției este la d-l Theodor Pallady de o temperatură mai degrabă rece, de o vitalitate mai mult deprimată, dar de o neîntrecută unitate și forță sugestivă. Fundurile cafenii, cerurile mohorîte, apele stătute și coclite, aproape toate materialele uzate parcă de ani vin în primul rînd să contribuie la impresia generală. Este drept că din cînd în cînd apare să ne învio-

reze verdele unor dese tufişuri, al unor ramuri revărsate cu delicateţe peste un zîd de grădină, al pluşurilor celor grele şi aspre. Dar alături stă roşul, cînd mai închis şi cînd de un mare grad de claritate, ca în cîteva frumoase ţesături, uşoare ca o spumă, şi grija artistului de a întruni aceste două tonuri complementare, în majoritatea pînzelor sale, trădează intenţia de a restabili o rece neutralitate. Iar această calitate mai atenuată a luminii este ceea ce contrastează, după cum s-a mai observat, cu obicinuita exuberanţă coloristică a expoziţiilor noastre.

Frica de viaţă, al cărei nume propriu este „urîtul", complementul negativ al „dorului", mi se pare a fi caracteristica artei d-lui Pallady. O gravă melancolie, pe care natura n-o consolează, pe care lumina mare a cerului n-o risipeşte, o dorinţă de mortificare, care alege, printre înfăţişările firii, dezolatele cheiuri sau sterpele regiuni ale suburbiei, de unde ochiul împînzit vede construcţiile din zare, nici o dorinţă de strălucire şi nici o plăcere de a străluci, o sensibilitate concentrată în sine şi atrasă afară numai de fugitive jocuri de nuanţe, iată cum ni se prezintă mai întîi arta d-lui Pallady. Peisagiul, de altfel, nu dă în expoziţia de faţă numărul cel mai mare de pînze. Artistul reintră în interiorul său. Obsesia vidului spaţial de afară, a tristei lumini mohorîte, capătă o compensaţie în spectacolul zecilor de lucruri care umplu un interior. Şi de unde peisagiile erau desemnate numai cu folosinţa unui mic număr de elemente, naturile moarte ale d-lui Pallady utilizează, dimpotrivă, un mare număr şi în asemenea măsură intenţia artistului este de a insista asupra diversităţii lor încît totul contribuie la accentuarea contrastului de direcţii şi planuri. O masă văzută din colţ sau în unghi ascuţit cu orizontala tabloului, obiectele de deasupra încrucişîndu-şi direcţiile sau, cu întrebuinţarea unui evantaliu pe jumătate deschis, a copertei galbene a unui volum, afirmînd o autonomie de planuri, totul concurge în aceste naturi moarte să obţină impresia unei baroce multiplicităţi. Viaţa independentă a lucrurilor îmbătrînite de ani, existenţa obiectelor familiare asupra cărora ochiului îi place să se odihnească ne vorbesc din aceste pînze cu un dulce farmec resemnat.

Nudul feminin și uneori portretul rămîn cu toate acestea prilejurile care trezesc la vibrație intensă sensibilitatea mai mult deprimată a maestrului. Dar pentru că temeiurile sufletești urmează să rămînă aceleași, „urîtul" care îl purta pe pictor uneori prin sterile peisagii de chei, care în alte dăți îl făcea să întîrzie printre multele obiecte familiare, se exasperează acum într-o senzualitate care nu repară, care consumă. Privim dar ca pe niște ființe redutabile femeile cu ochiul larg deschis, însuflețite de un zîmbet și doritor, și bestial. Și de la femeia cu vestmîntul roșu, grotescă și trivială pînă la nudul tolănit, care ridică în fața sexului o mare floare ornamentativă, urmărim evoluția aceluiași sentiment și cristalizarea lui în simbol.

Care este numele acestui fel de a resimți viața, de a te dezola de pustietatea naturii, de a cultiva o anumită neurastenie a voluptății? D-l Theodor Pallady mi se pare că poate fi numărat printre reprezentanții în plastică ai acelei culturi care în Franța ultimelor decenii ale veacului trecut își asuma numele de „decadentă", pentru a exprima și marea diferențiare a experienței sale lăuntrice, și sentimentul pesimist al vieții, de care era stăpînită. Baudelaire era în acea vreme unul din inițiatorii mai mult ascultați și el a rămas și pînă astăzi reprezentantul cel mai puternic al acelui „sfîrșit de veac". La Paris, unde d-l Theodor Pallady sosea, după cît se pare, tocmai la vremea arătată, d-sa înregistră influențele timpului, și concepția sa trebuia să se resimtă profund. Nu fără folos poate fi consultată poezia lui Baudelaire pentru înțelegerea unora din aspectele artei d-lui Pallady, deși este evident că interesul ei principal stă în originalitatea și energia viziunii plastice. Dar pentru că ne este cu neputință de a despărți opera unui artist de cultura timpului său și de sensul ei etic, să ne fie permis de a căuta în Baudelaire expresia literară a acestui complex care unește „urîtul" existenței cu deznădejdea în voluptate. În Baudelaire, al cărui slab gust pentru natura exuberantă se cunoaște și în poezia căruia se știe ce rol joacă viața mută a lucrurilor! În Baudelaire vom afla, într-o formă relativ discursivă și, prin urmare, mai limpede și pentru inteligența noastră, relațiunea enig-

matică care unește la pictor peisagii, naturi moarte și nuduri.

Să adăugăm că cine reușește să înțeleagă acest complex în motivul ei interior își va explica și particularitățile ei tehnice de realizare. Dar asupra acestora nu ne putem opri mai îndelung acum. Să spunem numai că paradoxal ar fi la acest pictor tratarea amplă a volumelor, individualizarea strictă a contururilor și că este, dimpotrivă, firesc și în perfect acord cu sentimentul său de viață tratamentul disparent al lucrurilor și ființelor, ca și cum acestea n-ar fi decît puncte de concentrare a fluidului înconjurător, mase nestatornice închegate din atmosferă, gata să se risipească și să reintre din nou în ea. Și aceasta alcătuiește tocmai forța de primul rang a d-lui Theodor Pallady, însușirea de a stăpîni un punct de vedere, însumat adînc, pînă a fi devenit un reprezentativ sentiment al vieții, și puterea de a dezvolta unitar acest sentiment pînă la îndepărtate și ultime consecințe.

1925

I. THEODORESCU-SION

I. Theodorescu-Sion este un om de la munte. Deși copilăria și-a petrecut-o la Brăila și pe malurile Dunării, viziunea care se manifestă în tablourile sale ne vorbește despre omul născut în Țara Moților. O singură pînză, mi se pare — dintre cele expuse în (1925) „Salonul Ileana" — aduce ceva din atmosfera umedă și din bogata vegetație a joaselor șesuri impregnate care înconjoară portul Brăilei. Preferințele pictorului l-au dus în altă parte: locurile și oamenii observați în județul Argeș i-au procurat un bogat material. Călătoriile sale de pictor l-au purtat, ce e drept, și către sud, la Balcic și pe frumoasa Coastă de Argint, pe care a vizitat-o printre cei dintîi, dar despre felul cum ochiul său de muntean a privit în acele locuri natura ne vom lămuri mai la vale. Caracterul muntenesc al picturii lui Theodorescu-Sion trebuie să-l ținem mereu înaintea ochilor și despre felul omului care a creat această pictură ne putem documenta și de la frumosul autoportret pe care îl expune, unde anatomia plină de relief a feței, sprincenele îmbinate, ochiul deschis scrutător aduc aidoma imagina unui strămoș din munți.

Perspectivele infinite sînt de obicei închise omului de la munte. Un codru sau o ridicătură de pămînt îi mărginește raza vederii. În mijlocul pădurii, drumețul care se odihnește nu poate străbate cu ochiul dincolo de frun-

zișul care îl înconjoară. Altă soartă este rezervată omului de la șes și de pe litoral. Zarea se desfășoară nesfîrșită în fața lui. Pînzele școalei olandeze, unde cerul ocupă partea cea mai mare a scenei, vorbesc, cum nici nu se putea altfel, despre regiunea unde au fost produse. Un alt limbagiu vor ține maeștrii din părțile muntoase ale Bavariei și Württembergului care lucrau în aceeași vreme. Dependența subiectelor de mediul observat neapărat însă că nu constituie o problemă. Problema începe abia cu felul în care mediul natal influențează viziunea, chiar în neatîrnarea subiectelor și în hazardul transplantărilor.

Caracteristic pentru arta lui Theodorescu-Sion este, mai întîi, apropierea personagiilor sau obiectelor de planul prim al scenei. Fără a putea spune că tablourile sale sînt cu totul străine de preocuparea de a înfățișa depărtatele perspective ale cerului și ale zărilor, se poate afirma totuși că această preocupare este secundară, că zări și cer se întrezăresc mai cu seamă între lacunele detaliilor concentrate către planul întîi, adevărate *echappées de vue*... Accentul principal cade, fără doar și poate, nu asupra depărtărilor imateriale, ci asupra obiectelor, în toată materialitatea lor, în așa fel încît nu pete de coloare sînt aceste obiecte, ci volume descrise cu amploare. Pline de realitate tridimensională și mult apropiate de privitor, elementele pînzelor lui Theodorescu-Sion mai au însușirea de a se prezenta în multiplicitate... Dar această multiplicitate nu alcătuiește o masă nediferențiată și confuză ca aceea a ramurilor unui tufiș,; ci este aceea în care elementele își păstrează individualitatea, a unei păduri făcută din copaci cu trunchiurile drepte. O caracteristică importantă iese din combinația acestor condiții. Înfățișînd volume, în număr mare și în spațiul mai restrîns al primului plan, apare nevoia grupării lor cu economie. Și, în adevăr, după ce a descris volumul personagiilor sale, după ce le-a apropiat unele de altele, pictorul le pune acum în relație și le încheagă într-un grup solidar. În fața pînzei care poartă numele *La Izvorul Troiței*, Theodorescu-Sion, care pare a fi ceea ce în psihologie se numește un *kinestetic*, un om adică pentru care realitatea alcătuiește un sistem de valori

musculare, nu poate să-mi lămurească mai bine intenția lui decît răsucindu-și cu putere pumnul, să-mi spună că grupul de femei din fața Troiței închipuiește un „nod".

Sînt foarte rodnice convorbirile unui artist cu un om de idei. Acesta din urmă are multe de învățat de la cel dintîi. Mai ales cînd artistul este o fire plină de vioiciune și deloc pedantă, comunicabilă, cu impresia vie și cu reacțiunea iute, omul de idei are în față un exemplar descifrat parcă din vorbirea naturii. Cetitorul să-mi îngăduie, așadar, a transcrie aici încă o amintire personală. Înaintea unei pînze de dimensiuni mici, care înfățișează un vas din care se revarsă un mănunchi bogat de flori galbene, Theodorescu-Sion îmi înfățișează un proces pe care aș dori să-l numesc „lupta planurilor". Vasul este de o coloare mai mult deschisă, florile galbene rîd cu o copilăroasă și grațioasă veselie. Această puternică iradiație luminoasă poate aduce însă vasul de flori să „sară" în afară de cadru, și de aceea pictorul, pe care îl interesează numai apropierea obiectului de marginea scenei, dar nu și depășirea ei, „împinge" vasul în fundul perspectivei ceva mai mult decît îi este obiceiul. Căci, în adevăr, este caracteristică pentru pictura lui Sion nu numai apropierea obiectelor, dar și fixarea lor organică într-un anumit plan, în așa fel încît între obiect și planul pe care îl ocupă să se stabilească o legătură funcțională. Totul este legat în pictura lui Sion : lucrurile între ele și acestea cu planul în care există. Această vedere mi-o confirmă artistul cînd, conducîndu-mă în fața vasului cu flori, îmi lămurește, printr-un gest violent înainte și unul prevăzător înapoi, munca de fixare a vasului în spațiul în care o floare pictată trebuie să respire.

Se înțelege chiar și din cele spuse pînă acum că studiul compoziției nu acaparează întreaga atenție a pictorului. O bună parte este rezervată coloarei, pe care, după ce o întinde într-o groasă pastă continuă, o modelează cu cuțitul. Vesela strălucire de care s-a vorbit mai sus apare însă numai intermediar și nu foarte des. Tonurile mai închise sau mai înfocate par a fi predilecția mai statornică a pictorului, și lumina generală a expoziției are

ceva din răceala și taina unui umbrar de pădure. Ici și colo scînteiază cu toate acestea încinsa atmosferă a peisagiilor de la Balcic. Dezolarea țărmurilor calcinate de soare, pămîntul alb, fărîmicios și sterp... În locul voioasei forfoteli omenești din peisagiile de la munte, în locul împăcatei tovărășii a omului cu natura, pustiul solului steril! Marea și cerul, menite să întregească acea contradictorie impresie de arșiță și răcoare pe care o resimțim și în realitate la țărmul mărilor sudice, lipsesc, de data aceasta, din pînzele lui Sion sau se lasă întrezărite numai pe mici porțiuni.

S-a pronunțat mi se pare undeva cuvîntul de „clasicism" în legătură cu pictura lui Theodorescu-Sion. O asemenea afirmare trebuie considerată însă cu mare prudență. Căci dacă prin „clasicism" înțelegem numai acoperirea lucrului cu impresia, atunci pictura lui Sion poate să-și asume și acest calificativ. Desenul precis al lui Sion înseamnă o reacțiune antiimpresionistă și din acest punct de vedere și o întoarcere către clasicism. Dar numai din acest punct de vedere, căci o mulțime de alte condiții îl țin departe de această orientare. Și, mai înainte de toate, însăși multiplicarea elementelor prinse într-un grup monumental, ca în baroc. Apoi situații dramatice, ca în bucata *Fata lui Moș Pătru*, sau tendința de a înfățișa mișcarea, ca în aceasta din urmă sau în *Întoarcerea de la tîrg*. Să mai adăugăm că uneori axa centrală a tabloului nu corespunde cu axa centrală a compoziției. Nevoia de a încălca simetria și de a o înlocui cu o opoziție de elemente în luptă capătă o ilustrare interesantă în bucata *Plăieșii*, unde prezentarea felurită a celor două personagii, unul din față și celălalt din profil, produce o patetică impresie. Pretutindeni, sub acest limbagiu de forme clare, nota prelungă a sentimentului iubitor de contraste și de mișcare, după cum efectiv în viața munteanului, sub calmul, uneori mohorît, al atitudinii, se ascunde o clocotitoare viață de pasiuni.

Expoziția din „Salonul Ileana" înseamnă, fără îndoială, unul din momentele acelei renașteri artistice pe care se pare că o trăim de cîțiva ani de zile. Ochiul ar-

tistului *român* făgăduiește să devină mai ager ; mîna care modelează, mai sigură. El se smulge din calea imitațiilor de aiurea și merge hotărît pe propriul său drum. Unul dintre acei în care această prefacere se declară cu mai multă vigoare este Theodorescu-Sion și este de prevăzut că în curînd conștiința publică și-l va însuma.

1925

CARACTERELE ARTEI ROMÂNEȘTI

Apare din ce în ce mai des întrebarea : ce anume ne distinge printre celelalte popoare ale Europei ? Prezintă cultura românească vreo originalitate și în ce constă ea ? Care este coarda pe care o facem să vibreze în universalitatea omenească ? Întrebări care dovedesc, mai înainte chiar de orice răspuns, că ne orientăm către treapta de dezvoltare în care limpedea conștiință de sine este și garanția unei activități creatoare. S-ar putea vorbi mai pe larg despre lînceda singurătate morală a omului care, neputîndu-se reprezenta, este condamnat și la o tristă improductivitate. Energia inițiativii, curagiul acțiunii se datoresc în bună parte rolului pe care, prin autorăsfrîngere, ni-l asumăm. Fără a ști cine sîntem, în lipsa unei imagini proprii, cădem pradă golului lăuntric. Aceasta a fost o stare de spirit destul de răspîndită în ultimele decenii printre oamenii Răsăritului, cînd, o dată cu noul fel de viață pe care Apusul îl impunea, vechiul om nu mai știu să se recunoască în noile sale așezări. Aci stă poate explicația urîtului de moarte, a tragicei plictiseli de care sufăr unii din oamenii pe care ni-i înfățișează Gogol în *Suflete moarte*. Și a fost, de la mijlocul veacului trecut, starea de spirit a multor români cari fie că aparținînd claselor înalte ale societății se vedeau descinși din rolul lor istoric, fie că ridicîndu-se din clasele fundamentale nu reușeau să identifice noul lor rol, nutreau deopotrivă conștiința unui apăsător inconformism

cu vremea. Această condiție specială civilizației noastre în veacul XIX avu în literatură două urmări: pe de-o parte fenomenul inactualității literaturii române privind clasele înalte, care nu găseau un interes destul de viu în fața unei inspirații devenită reprezentativă pentru clasele fundamentale, apoi însuși caracterul acestei inspirații, socialmente pesimistă și protestatară. Atmosfera între aceasta începe să se limpezească. Și, ca semnul orientării către o reconfortantă conștiință de sine, apare întrebarea: cine sîntem? care este originalitatea noastră?

Această întrebare și-a pus-o nu demult și d. Marin Simionescu-Râmniceanu într-unul din concentratele eseuri care alcătuiesc volumul *Necesitatea frumuseții. Caracterele naționale ale artei românești* este un studiu bogat în sugestii, cu sobrietate scris și care merită în adevăr să reție.

Analiza stilistică așa cum este folosită de noua istorie a artelor — „pe urma căreia secolul din urmă a descoperit adevărata istorie a civilizației" — este și pentru d. M. Simionescu-Râmniceanu poarta prin care se pătrunde către specificitatea națională. Este unul din adevărurile care stau la baza cercetărilor moderne de artă că o producție viabilă nu poate exista decît într-o cultură omogenă, într-un mediu adică în care toate tendințele spiritului converg către un centru intern de idealitate. Cultura în întregimea ei se dezvoltă, cu logica finalistă a organismelor, din acest productiv punct central, care coincide în esența lui cu sentimentul pe care grupul social purtător al culturii îl trăiește în fața vieții. Între toate manifestările spirituale ale unui popor care a produs o cultură omogenă, se recunoaște un aer de rudenie, coloarea subtilizată în atmosferă a unui suflet unic, semnele aceleiași reacțiuni în fața lumii. Dar, printre toate manifestările spirituale ale poporului, arta se bucură de o situație privilegiată. Sufletul poporului apare aci cu maximul de plasticitate. Ochiul poate să-l contemple cristalizat în forme; mîna poate să-l cuprindă... Așa s-a produs analogia de la artă la știință sau la religie ca un proces în stare să reveleze adîncul creator al culturii. Catedrala gotică ne-a făcut să înțelegem mai bine uriașul constructivism al scolasticei și misti-

cismul frenetic al religiozității medievale; după cum templul grecesc a aruncat lumina unei comprehensiuni mai vaste către statismul eleaților și Olimpul homeric. Din artă, ideea de stil pătrunse în celelalte regiuni ale culturii, pentru a indica deopotrivă devenirea istorică a unui comun fond virtual. De la acest cerc de idei pornește și d. Simionescu-Râmniceanu cînd cere artei desigur nu un alt răspuns decît acela privitor la sentimentul de viață propriu poporului român.

Dar, mai întîi, prezintă arta românească acel revelator caracter de unitate, topit în universalitatea omogenă a culturii, care să ne permită a-l interpreta după felul arătat mai sus? La această problemă d. M. Simionescu-Râmniceanu răspunde cu un Da și cu un Nu.

Observînd că mai toată arta românească cultă a fost aservită străinătății, autorul pune împrejurarea pe seama unei mari puteri de adaptabilitate, care ar alcătui și prima caracteristică a sufletului românesc. Dar această adaptabilitate nu este explicată prin tinerețea unui suflet care, neavînd o formă proprie, este în stare să ia oricare alta, ci tocmai prin maturitatea acestui suflet, împiedicat în trecut să se dezvolte și să se afirme, dar destul de forte și virtualmente bogat ca „să ajungă, peste evoluția obicinuită, culturile cele mai înaintate". Marele grad de înmlădiere care face din români elevi străluciți și savanți remarcabili în mediile străine, în vreme ce ei n-au ajuns să organizeze și la noi o cultură modernă caracteristică, găsește în vederea d-lui M. Simionescu-Râmniceanu o ipoteză nouă și ingenioasă.

Recunoscînd în adaptabilitate, în dispoziția pentru orice formă, o primă însușire a sufletului nostru, d. M. Simionescu-Râmniceanu o face să alterneze cu însușiri mai precise, devenite și închegate din starea unei generale disponibilități. Negația se împerechează astfel cu afirmația. În neutralitatea tuturor posibilităților se întrezăresc cîteva sensuri mai precise. Comprimate în trecut, ele trebuie să fi trăit cel puțin o viață atenuată undeva. Arta populară ar fi putut să fie luată ca punct de plecare, așa cum a și încercat cîndva s-o facă d. F. Șirato (*Gîndirea*, 1924), dar în chip atît de sumar în ce privește trecerea de la popular la cult încît indicațiile

de-acolo ar trebui neapărat reluate şi dezvoltate. Drumul care porneşte de la arta populară îi apare d-lui M. Simionescu-Râmniceanu interzis, pentru motivul că „arta noastră cultă nu se naşte într-o evoluție directă din arta populară, ci apare ca un răsad exotic lipsit de continuitate culturală cu trecutul..." Observație căreia i se poate totuşi opune obiecțiunea că, dacă arta noastră cultă prezintă o aderență oarecare cu virtualitatea creatoare a poporului, popularul şi cultul urmează neapărat să integreze o valoare ideală identică. În concepțiunea generală care domină cercetarea d-lui M. Simionescu-Râmniceanu, poporul este conceput tocmai ca rezervorul energiilor genuine, din care se hrăneşte, din care se înalță floarea strălucită a culturii. Cum arta noastră cultă poate fi cît de cît caracteristică şi în acelaşi timp deloc solidară cu arta populară îmi apare drept o dificultate a cărei soluție n-o pot întrezări.

Mai toate caracterele artei româneşti derivă sau sînt corelative, după d. M. Simionescu-Râmniceanu, cu ceea ce s-ar putea numi o jenă de a împărtăşi procesul sufletesc. Formulă generală, care este îndată completată : „O lipsă totală de conflicte sufleteşti, de pasiune, de încordare psihică, de fanatism ia în arta noastră forma unei îngrijitoare absențe a ceea ce se cheamă spiritul dramatic". Țărei prea îmbelşugate îi atribuie autorul lipsa gîndului încordat; după cum o urmă de fatalism oriental explică în poezia noastră populară „nuanța de resemnare, de supunere la soartă".

Lipsită de spirit dramatic, arta noastră este afectată de însuşirea contrarie. „O artă destinsă, a beatitudinii potolite" este formula care însumează produsele inspirației româneşti. Şi pentru că problemele chinuitoare ale sufletului rămîn străine acestei inspirații, natura a devenit obiectul ei propriu-zis. „Pe cînd toate celelalte popoare — scrie d. M. Simionescu-Râmniceanu — utilizează natura numai ca fond pe care proiectează omul sau ca mediu care să-l explice — pentru român ea însăşi e subiect, iar omul, cel mult un adaus explicativ al acesteia... De aci caracterul pur descriptiv-reprezentativ al literaturii noastre, față de cel simbolic-evocator al celorlalte literaturi... Într-o relație specială de intimitate

cu natura... (românul) se confundă cu sufletul ei... reușind... să facă dintr-un peisagiu o nuvelă și dintr-același borcan cu flori o întreagă expoziție."

Avînd să capteze elementul infinit al naturii, se înțelege de ce o lipsă aproape permanentă a artei românești este aceea a compoziției, a unificării materialelor în unități bine închegate. „Toate nuvelele, toate poeziile noi românești sînt alcătuite din fragmente și apar în întregul lor tot ca fragmente, iar cînd e vorba de om, e tot așa de neadunat și vegetativ conceput ca și componentele peisagiului. Se răzbună aici lipsa preocupării de om, precum și acea specific de românească aversiune pentru încordare, adăugînd poate o notă de primitivitate pentru sufletul românesc acest fel de trăire numai în moment".

Toate aceste caracteristice privesc numai literatura și pictura. Lipsa interesului pentru om pare a fi interzis drumurile către o adevărată sculptură originală; după cum rezultatele compozite ale așa-numitului stil arhitectural românesc și absența aproape totală de inițiativă a muzicei noastre culte, căreia totuși îi stau la dispoziție motivele foarte caracteristice ale folclorului, împiedică să se vorbească mai larg despre aceste arte. Să ne mărginim, așadar, la carcterizare literaturii și a picturii. Din acest domeniu sunt scoase și exemplele — poate prea sumare — pe care d. M. Simionescu-Râmniceanu ni le înfățișează: Sadoveanu și Duiliu Zamfirescu cu poemul său *Miriță*, Luchian, Petrașcu, Steriadi.

*

Caracterele unei arte naționale se desăvîrșesc în timp. Unde timpul îndelung nu permite extragerea constantului în schimbare și a comunului în variație, caracterele generale sînt greu de stabilit. De această dificultate trebuie să se fi izbit și d. M. Simionescu-Râmniceanu. Privită într-un interval de cîteva decenii, caracterizarea artei românești nu poate fi făcută decît cu mare aproximație. Lipsa compoziției, felul fragmentar pot fi privite și ca niște aspecte de tinerețe, după cum d. M. Simionescu-Râmniceanu am văzut că o și face. Maturitatea în creștere a artei noastre nu poate să nu aducă și o concen-

trare a eforturilor către unități din ce în ce mai puternic organizate. Și, în adevăr, ultimul timp ne-a adus și romanul de mare compoziție al lui Rebreanu și pictura de compoziție, pentru care un exemplu găsim la I. Theodorescu-Sion. Rămîne acel extatic sentiment al naturii care nu este străin nici artei populare și care se continuă din acest strat nativ prin pastelurile lui Alecsandri și Eminescu, prin schițele lui Sadoveanu ș.a.m.d. În ce privește pictura, și aici putem recunoaște preponderența interesului pentru natură, deși faptul că în formă cultă ea începu să se organizeze sub zodia impresionismului european ne-ar putea face să recunoaștem și un efect de circulație a motivelor.

Interesul evident pentru natură nu mi se pare că exclude în arta noastră interesul pentru om și pentru problemele lui. De la Gr. Alexandrescu, prin Caragiale, Slavici, Rebreanu ș.a. se continuă un șir de scriitori al căror temperament este înclinat mai mult către reflecție și către observarea vieții în formele ei de problemă decît către expansivitatea lirică și beatitudinea naturistă. Ultimul timp a intensificat acest caracter, încît din el făceam odată semnul literaturii care se ridică. Nu trebuie uitat apoi că cel mai mare scriitor al nostru și acel care a exercitat influența cea mai bogată este Mihail Eminescu, poetul filozof. Dar Eminescu unește în același timp sentimentul adînc al naturii cu gîndul obiectiv al vieții și reprezintă, din acest punct de vedere, o icoană aproape completă a posibilităților artei românești.

Mult mai tîrziu, cînd o mare bogăție va fi unită cu un lung drum lăsat în urmă, caracterele artei noastre vor apărea cu un relief despre care astăzi nu ne putem face decît o idee relativă. Studiul d-lui M. Simionescu-Râmniceanu rămîne într-aceasta o sugestivă contribuție într-un domeniu aproape fără strămoși și în care este de prevăzut că discuția va continua.

1926

ARTA ȘI ȘCOALA[1]

Deschiderea cursului de pedagogie și estetică la Școala de Arte Frumoase din București împlinește o veche dorință a legiuitorului și o imperioasă nevoie a școalei. Prevăzute în regulamentul școalei din 3 (16) octombrie 1909 și reclamate necontenit de către toți acei pe care o conștiință luminată și o dragoste adevărată pentru școală îi făcea să vadă care sînt lipsurile ei, estetica și pedagogia n-au găsit o primire tocmai ușoară. Ani de zile aceste materii au fost excluse din programul efectiv de studii, cu toate că cel legal le prevedea și cu toate că analiza cea mai simplă arată că într-o școală care pregătește artiști estetica poate avea un oarecare rol și că nici pedagogia nu poate fi nesocotită într-o școală care pregătește profesori. Care au fost consecințele de ordin moral ale lipsei acestor materii din programul efectiv de studii nu putem urmări mai de aproape aci, dar ne vine greu să credem că niște profesori și niște artiști care n-au fost niciodată instruiți asupra principiilor teoretice ale profesiunei lor n-au resimțit nicio-

---

[1] Reproducem în studiul de față lecția de deschidere a cursului de pedagogie și estetică la Școala de Arte Frumoase din București (noiembrie 1930). Creată după insistente cereri ale Școalei, catedra a fost însă curînd desființată, și anume într-un moment în care utilitatea ei părea a fi fost dovedită. Din scurta ei existență, rămîne astfel contribuția de față, ale cărei idei dobîndesc acum o nouă și acută actualitate.

dată regretul acestei lacune. Natura și talentul au desigur bogate rezerve interne, și un artist sau un profesor de vocație au putut ajunge prin ei înșiși la acele rezultate pe care le-ar fi atins, de altfel, cu mai multă ușurință dacă școala prin care au trecut și-ar fi plătit întreaga datorie față de ei. Forțe cheltuite pentru clarificarea vreunui punct care ar fi trebuit să fie limpede încă din anii tinereții și ai școalei ar fi fost întrebuințate cu mai mult folos în rezolvirea creatoare a unei teme strict personale. Mulți dintre intelectualii și specialiștii tuturor profesiilor nutresc de-a lungul întregei lor vieți resentimente împotriva educației care i-a lipsit de unele cunoștințe sau deprinderi utile. Școala de Arte Frumoase a înțeles că nu trebuie să destine pe absolvenții ei acestui resentiment. Ea a înțeles apoi că este obligată să scutească pe acești absolvenți de umilința și seriosul prejudițiu practic de a se vedea respinși de la examenele de capacitate pentru învățămîntul secundar din pricina lipsei de pregătire corespunzătoare.

Pornim, așadar, astăzi la un drum lung, la capătul căruia trebuie să ne întîmpine artistul conștient și profesorul bine pregătit. Ceea ce formulăm însă ca o speranță trebuie să se justifice printr-o concepție determinată despre temele pe care artistul și profesorul și le propune. Nu se poate primi deci, fără o altă întemeiere mai profundă, că un „artist conștient“ este preferabil unui „artist inconștient“. Au fost desigur timpuri cînd controversa nu exista. Clasicismul, de pildă, a profesat totdeauna părerea că artistul trebuie luminat teoreticește asupra principiilor artei lui. Practica artei nu se opunea niciodată, în veacurile clasice, reflecției teoretice asupra ei. Așa se explică faptul că în epoca Renașterii, cînd estetica este aproape dispărută ca disciplină filozofică, singurii teoreticieni ai artei sînt marii maeștri ai timpului, un Leon Battista Alberti, autorul a numeroase scrieri, printre care *De re aedificatoria libri decem* (1485) este cea mai importantă, un Albrecht Dürer, cu ale sale *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528), sau un Leonardo da Vinci, a cărui carte despre pictură a fost o adevărată revelație. Mă mărginesc deci a cita pe artiștii

cei mai de seamă, pentru a motiva afirmația că secolele clasicismului n-au cunoscut niciodată opoziția dintre teoria și practica artistică și că ignoranța sau inconștiența n-au fost socotite niciodată în aceste timpuri drept niște atribute ale unei mai prețioase puteri creatoare. Părerea, chiar dacă nu în această formă exagerată, a trebuit să apară odată și este cu neputință a înțelege toate mișcările de reacție în istoria artelor, romantismul, prerafaelitismul, impresionismul sau expresionismul, fără a descoperi în ele afirmația implicită despre superioritatea factorului inconștient asupra celui conștient, a conștiinței naive față de conștiința savantă, a inspirației față de tehnică și a viziunei față de tradiție. De mai bine de o sută de ani artiștii europeni lucrează în virtutea unei conștiințe protestatare împotriva tuturor regulelor tradiției, a tuturor acelor reguli generale și obiective rezultate din practica seculară a artei și care pot deveni obiectul unei cunoștințe teoretice. În 1827, cînd valul romantic se umflă și se sparge pe țărmurile artei europene, un grup de tineri elevi care lucrau în atelierul pictorului Hersent, entuziasmați de arta nouă a unui Delacroix, Géricault, Devéria și Sheffer, năvălesc într-o dimineață și distrug toate mulajele de statui grecești care se găseau în atelierul maestrului. Acest gest revoluționar, situat la începutul evoluției moderne a artelor plastice europene, a rămas dătător de măsură pentru întreaga lor dezvoltare ulterioară. Timp de o sută de ani, orice inițiativă artistică nouă a luat forma unui protest împotriva tuturor acelor cîștiguri ale trecutului care, fiind generale, puteau fi teoretizate și învățate și, în toată această vreme, ceea ce a fost socotit mai prețios decît știința a fost fie pietatea naivă, pe care prerafaeliții o chemau să-i inspire, fie „simpla retină“ a impresioniștilor, fie lirismul expresioniștilor de ieri. Opoziția împotriva tuturor principiilor de artă transmise și capabile de a fi studiate a fost atît de mare încît acum cîțiva ani un artist serios ca Liebermann declara, cu prilejul întemeierii Academiei Prusiene de Arte, în rîndurile căreia refuza să intre, că „fiecare artist este propria sa academie“.

Romantismul artistic, cu toate modificările pe care le-a produs în constelația morală a artiștilor moderni, a asigurat condițiile unei libertăți creatoare fără de care arta s-ar fi ofilit în nesfîrșita imitație a trecutului. Revoluția romantică a fost deci necesară. Este adevărat însă că marii maeștri ai romantismului încuviințează apelul la spontaneitatea naivă, disprețul față de atitudinea conștientă și savantă în artă, pe care le găsim la baza unora dintre întreprinderile artistice contimporane? O asemenea încuviințare o putem găsi în exemplul micilor artiști, fericiți că se pot simți mai puternici și mai originali numai din pricina libertății anarhice pe care și-o acordă, dar nu în exemplul marilor artiști, al unui Delacroix de pildă, care conținea în persoana sa, alături de pictor, pe un profund teoretician al artei și ale cărui scrieri dovedesc ce învățături știa el a culege din cartea trecutului. Spiritele temeinice au recunoscut chiar în timpul perioadei romantice care este primejdia revoluționarismului artistic și, dimpotrivă, care este valoarea situării efortului artistic individual în cuprinsul unei tradiții, într-un cadru colectiv și general. În această privință, pot fi reținute cuvintele pe care poetul Baudelaire, unul dintre cei mai însemnați critici ai epocii romantice, le nota cu ocazia salonului oficial francez din 1846: „... starea actuală a picturii este rezultatul unei libertăți anarhice care glorifică individul, oricît de slab ar fi, în detrimentul asociațiilor, adică al școalelor. În școale, care nu sînt altceva decît organizarea forței de invenție, indivizii cu adevărat demni de acest nume absorb pe cei slabi, ceea ce nu e decît foarte just, căci o producție de seamă nu e decît o cugetare cu o mie de brațe. Glorificarea individului a adus divizarea infinită a domeniului artei. Libertatea absolută și divergentă a fiecăruia, divizarea sforțărilor și fracționarea voinței omenești au adus slăbiciunea, scepticismul și sărăcia de invenție de astăzi; cîțiva excentrici, suferinzi și sublimi, compensează cu anevoie dezordinea forfotitoare a mediocrităților. Mica proprietate a individualității a ros originalitatea colectivă și, întocmai cum, potrivit demonstrației făcute într-un capitol renumit al unui roman ro-

mantic, cartea a ucis monumentul, tot astfel se poate spune pentru timpul de față că pictorul a asasinat pictura“ [1].

Aceste cuvinte ale lui Baudelaire ar trebui să fie îndelung meditate de către toți ucenicii Școalei de Arte Frumoase. Romantismul ieftin al individului care socotește că forțele obscure ale temperamentului său pot înlocui rezultatele obținute din studiul practic și teoretic al marei arte tradiționale este astăzi întrecut. Știm astăzi că nimic nu poate înlocui acea „organizare a forței de invenție“ pe care, rezumînd tradiția, o reprezintă și o profesează școala. Să nu se socotească într-acestea că originalitatea cuiva ar fi astfel amenințată. Studiul maeștrilor geniali ai trecutului, întocmai ca studiul naturii, ne revelă legi generale, pe care nu le putem înfrînge fără a nu cădea în absurditate. Exemplul genial nu este tiranic și nu periclitează originalitatea nimănui, pentru că nu impune punctul de vedere al unei subiectivități limitate, ci eliberează în sufletul nostru legi latente și cu totul generale. Geniul, spunea Kant, este acea predispoziție înnăscută a spiritului prin care „natura dă reguli artei“. Și, după cum artistul de seamă imită natura, chiar atunci cînd nu o folosește ca un model prezent și nemijlocit, numai întru cît adoptă procedeele ei generale cu scopul ca opera sa să fie tot atît de *vie* ca a naturii, tot astfel el „imită“ operele maeștrilor de geniu, în care natura își continuă lucrarea sa. Despre Leonardo da Vinci se povestește cum, tînăr fiind, și-a propus să desemneze un animal combinat din membrele animalelor celor mai felurite din natură — *membra disjecta* — dar care prin toată economia organelor lui să dea impresia că poate trăi, că ar fi posibil în natură. Ceea ce Leonardo da Vinci își propunea în aceste împrejurări să desemneze nu era vreuna din realizările naturii, căci un animal ca acela închipuit de el nu exista nicăiri, ci numai procedeul naturii, felul său de a se comporta. Elevi ai naturii, noi putem fi în același fel

[1] Ch. Baudelaire, *Variétés critiques*, I, *La peinture romantique* (ed. Crès), p. 69.

discipoli ai maeştrilor, silindu-ne să descifrăm în operele lor legile artei eterne.

Faţă de toate acestea se poate prevedea obiecţia că principiile marei creaţii artistice se lămuresc pentru elevul Şcoalei de Arte Frumoase în atelierul în care lucrează sub conducerea unor maeştri încercaţi. Cursurile practice ale Şcoalei de Arte Frumoase n-ar avea alt scop decît acesta, şi întrebarea care răsare în mod firesc este aceea relativă la utilitatea dublărei învăţămîntului practic al desemnului, picturii, sculpturii, decoraţiei şi gravurii cu învăţămîntul teoretic al esteticei. Studiile practice din atelier au însă în realitate scopul de a trezi în elev, pe de o parte, darul observaţiei artistice, pe de alta toate acele deprinderi active care alcătuiesc laolaltă educaţia tehnică a artistului. Profesorul de pictură şi sculptură poate şi efectiv el lămureşte elevilor săi şi acele principii teoretice pe care le-a extras singur din meditaţia asupra marei arte a trecutului şi asupra propriei sale practice artistice. Scopul principal al învăţămîntului său rămîne însă înarmarea ochiului care observă şi a mîinii care execută cu deprinderi folositoare, apoi coordonarea dintre aceste întreprinderi, într-un cuvînt tot ceea ce se numeşte tehnică. Rădăcinile tehnicei stau însă înfipte în teorie. Observaţia valorează pentru toate tehnicele. Tehnica inginerească, de pildă, se întemeiază pe fizică. Tehnica medicală se sprijină pe biologie şi fiziologie. Tehnica pedagogică dezvoltă cîştigurile psihologiei diferenţiale a copilului. Tot astfel, tehnica artistică ar trebui să folosească principiile esteticei.

Nu dorim însă să întemeiem în felul acesta utilitatea studiului esteticei în Şcoala de Arte Frumoase, căci paralelismul pe care ne-am prefăcut a-l admite între tehnica artei şi celelalte tehnice invocate s-ar putea observa că nu este perfect. Pentru a rezuma ceea ce se gîndeşte în acestă privinţă, vom spune că, pe cînd în celelalte tehnice cunoştinţa precedă practica, în tehnica artistică ea îi urmează. Iată, de pildă, exemplul antisepsiei. Considerată ca un capitol al tehnicei medicale, antisepsia n-a putut apărea decît după ce Pasteur a ajuns la rezultatele sale teoretice în legătură cu acei agenţi pa-

togeni care sînt microbii. Tot astfel, Morse n-a putut inventa tehnica telegrafică decît după ce s-au stabilit principiile electricității. În toate aceste împrejurări cunoștința teoretică anticipează practica tehnică. Nu tot astfel se întîmplă lucrurile în cazul tehnicei artistice, căci Michelangelo a putut sculpta statuia lui Moise înainte ca Immanuel Kant să determine principiile esteticei moderne. Cunoștința este posterioară practicei în artă. Împrejurarea este adevărată chiar pentru acei mari artiști pe care îi citam la începutul acestei prelegeri, un Alberti, un Dürer, un Leonardo da Vinci, care se dublau printr-un teoretician al artei numai după ce lăsaseră în urma lor un șir numeros de opere, a căror raționalitate implicită și ascunsă le plăcea acum s-o extragă și s-o expună în limbajul propriu al rațiunii, adică în judecăți abstracte și în norme generale. Dacă este însă așa, dacă teoria urmează practicei și n-o conduce, de ce ne-am mai ocupa cu studiul teoriei estetice? Știu desigur că sînt unii artiști care gîndesc astfel și care vor privi întreprinderea pe care o începem astăzi cu un scepticism pe care nu l-ar putea tempera decît considerația că marii lor înaintași, despre care a fost vorba mai sus, deveneau teoreticieni ai artei nu numai pentru plăcerea dezinteresată a cunoștinței, dar și cu scopul de a transmite generațiilor noi anumite precepte utile. Gîndul acesta, răsărit în mintea unora dintre cei mai de seamă artiști ai clasicismului, s-ar găsi, așadar, în contrazicere cu tot ceea ce s-a spus despre anterioritatea în artă a practicei asupra cunoștinței. Pînă a încerca însă să rezolvăm această contrazicere, este necesar să relevăm un alt motiv posibil de scepticism față de studiul esteticei în Școala de Arte Frumoase.

Se spune anume despre cunoștință nu numai că urmează practicei artistice, dar că o îngreunează atunci cînd se asociază cu ea. Deprinderile tehnice sînt în adevăr asociații de mișcări care funcționează cu atît mai bine cu cît sînt întovărășite de o conștiință mai slabă. N-ar exista, prin urmare, un mijloc mai bun de a distruge abilitatea practică într-un artist decît problematizîndu-l, făcîndu-l spectatorul conștient și interpretul cu multă

știință al propriilor sale mișcări. Copilul cînd începe să meargă însoțește cu conștiință deplină fiecare dintre pașii săi, pentru că mersul său este în această epocă dibuitor. Siguranța mersului el o dobîndește numai atunci cînd asociația dintre mișcările respective, mulțumită desei lor repețiri, a ajuns să descindă în rîndul habitudinelor inconștiente. Locuitorul apartamentului care de douăzeci de ani urcă scara etajului o poate face și în întuneric, și în cea mai mare pripă, fiindcă o face fără nici o conștiință. Același ins pus să urce pe întuneric o scară necunoscută o va face însă cu greutate, conștient cum este de fiecare pas pe care îl execută. Astfel de habitudini inconștiente s-ar asocia și în ceea ce se numește tehnica artistică, și reflecția teoretică asupra ei n-ar putea decît s-o facă mai nesigură și în cele din urmă s-o anuleze.

Anterioritatea practicei asupra cunoștinței și caracterul habitudinal al abilității tehnice sînt cele două motive care se invocă de obicei pentru a coborî valoarea studiilor teoretice în educația ucenicului artelor. Adeseori auzim recomandîndu-se acestuia multă muncă în atelier, exercițiu îndelung, mai bine decît reflecție și știință teoretică. Un astfel de sfat este însă bun numai prin partea lui pozitivă, nu și prin interdicția lui. Multă muncă în atelier este desigur recomandabilă, căci un artist de seamă trebuie să fie și un meșter bun. Viziunea originală trebuie să găsească la dispoziția ei o mînă pregătită, o avere solid agonisită de deprinderi precise. Educația artistului nu se poate însă sfîrși cu achiziția unor habitudini inconștiente. Un astfel de principiu, dacă ar fi admis pînă la ultima lui consecință, ar face din elevul încredințat îngrijirilor noastre un simplu utilizator fără personalitate al unor formule poncife, un palid copist de modele, sclavul unui dogmatism artistic fără orizont, care și-ar închipui că nu se poate lucra altfel decît în modul în care habitudinele s-au fixat în inconștientul său. Cunoștințele teoretice sînt deci interesante mai întîi pentru că, îndulcind dogmatismul artistic al atelierului, prin însăși lărgimea perspectivei intelectuale pe care o deschid minții, creează posibilități noi de inițiativă și

originalitate. În al doilea rînd, principiile teoretice, în care abilitățile tehnice se reflectă și își dobîndesc motivarea lor, trebuiesc să fie apropriate și pe cale intelectuală, căci numai astfel ele pot fi folosite nu numai în litera, dar și în spiritul lor. A te dezvolta în sensul unui anumit artizanat, în atelierul unui maestru de seamă înseamnă a rămîne elevul și imitatorul lui chiar atunci cînd ar trebui să devii un artist original. A culege însă din gura maestrului și acea avuție de principii în care el își rezumă și sistematizează experiența sa înseamnă a putea rămîne elevul său chiar atunci cînd nu-l mai imiți, pentru că din învățămîntul său ți-a rămas nu ceea ce aparținea individualității limitate a artistului, ci artei eterne care se exprimă printr-însul. Știm cu toții cîtă influență au profesorii asupra elevilor lor, cum entuziasmul sufletului adolescent recunoaște în maestru modelul unic și incomparabil. Profesorul trebuie să răspundă însă acestei efuziuni cu o dragoste pentru elev care știe să se jertfească. El trebuie să-l ajute transmițîndu-i nu numai propria sa știință teoretică, dar și experiența principială prin care tehnica se înmlădiază și știe să se adapteze unor scopuri felurite și originale. În realitate, profesorii școalei noastre risipesc această experiență principială în fiecare oră de atelier, și dacă ei au înțeles să-și asocieze un coleg pentru estetică au făcut-o numai din dorința de a crea un nou organ de coordonare a învățămîntului artistic care se oferă în această școală.

Aceste puține considerații pot servi deocamdată ca o întemeiere a studiului esteticei în Școala de Arte Frumoase. Care va fi însă spiritul în care se va dezvolta acest studiu este o problemă care trebuie lămurită separat și pe care n-o putem atinge acum decît în treacăt. Tot ce s-a spus pînă acum arată, așadar, că înțelegem studiul esteticei în această școală într-o strînsă legătură cu învățămîntul practic care se predă aci. Estetica va fi deci în această sală de cursuri contrapartea teoretică a muncii efectuate în ateliere. De aci rezultă o dozare felurită în importanță și preponderență a feluritelor probleme care întregesc studiul esteticei. Acest studiu se despică pentru noi în trei mari întrebări relative, respectiv, la cre-

ația artistică, sentimentul estetic și opera de artă. Cea dintîi vrea să-și lămurească procesele imaginației creatoare, precum și condițiile ei individuale și sociale; cea de-a doua se întreabă cu privire la natura sentimentelor care se dezvoltă în noi la contactul cu frumusețea naturii și artei; cea de-a treia vrea să știe încă care este forma internă și externă a artei, ce modalitate nouă de organizare a materiei reprezintă ea, ce procedee tipice întrebuințează, cîte feluri caracteristice de structură se pot recunoaște de-a lungul evoluției artelor, și toate acestea în legătură cu fiecare artă în parte. Acest din urmă capitol s-a dezvoltat cu deosebită intensitate în cercetarea contimporană, asumîndu-și meritul de a fi adevărata estetică *obiectivă* (ca în teoria fenomenologilor) și reclamînd o autonomie față de vechea estetică filozofică, psihologică și sociologică [1]. Acest capitol va fi și acela pe care îl vom dezvolta cu deosebire, preocupați cum vom fi de a prinde și sistematiza răsunetul practicei artistice, deși nu le vom neglija nici pe celelalte.

*

Îndoitul obiect al cursurilor care încep astăzi ar cere ca, după ce ne-am silit să arătăm care poate fi rostul esteticei în programul de studii al acestei școli, să repetăm argumentarea și în favoarea pedagogiei. De ce viitorul profesor de caligrafie și desemn trebuie să aibă o preparație pedagogică ni se pare a fi însă o întrebare cu un răspuns atît de evident încît o putem neglija deocamdată în avantagiul întrebării relative la scopul pe care învățămîntul desemnului trebuie să-l urmărească în școala secundară. Vom ști mai bine care trebuie să fie spiritul învățămîntului pedagogic de-aci lămurindu-ne care sînt țintele către care se va îndrepta profesorul de desemn de mîine. Acestei întrebări vrem să-i consacrăm restul timpului care ne-a mai rămas.

Învățămîntul desemnului s-a bucurat în trecut de puțină prețuire. Rînduit printre „dexterități“, după cum

---

[1] Asupra acestor probleme vd., în volumul de față, studiul *Autonomizarea esteticei.* [În ed. noastră, vol. 7, p. 333—357.]

specialistul lui era trecut printre „maeștri“, învățămîntul desemnului era considerat mai mult ca un adaos ornamental la fondul serios al lucrurilor care se predau la alte obiecte și de către alți profesori. Ideea că, peste pregătirea intelectului și înzestrarea lui cu o seamă de cunoștințe, posesiunea unor talente agreabile, deși superficiale, complectează și împodobește individualitatea omenească a introdus studiul artelor în educația generală a ambelor sexe, încă din epocele cele mai vechi ale civilizației noastre. Academiile cavalerești din evul mediu și organizațiile școlare pe care, în același timp, unele mănăstiri le cuprindeau în vederea tinerelor domnișoare din familiile nobilare prevedeau, dacă nu exercitarea în artele plastice, studiul destul de dezvoltat al muzicei și versificației. Învățămîntul *decorativ* precumpănea, de altfel, în aceste instituții, lăsînd în umbră pe cel care putea fi socotit util, și ideea lui poate fi urmărită pînă în ziua de azi în acele vagi institute pentru fete cum unele ordine călugărești organizează încă și unde, pe lîngă propunerea unui program restrîns de cunoștințe științifice, scopul de căpetenie rămîne cultivarea acelor talente plăcute care stau atît de bine grației femenine. În ce moment studiul artelor plastice s-a introdus în planul acestui învățămînt decorativ nu putem preciza. Renașterea pare a-l fi introdus pînă la un punct, deoarece perfectului gentilom și desăvîrșitei doamne de societate li se cereau nu numai un anumit grad de virtuozitate în muzică, după cum lucrul era curent încă din evul mediu, dar și gust și oarecare dibăcie în artele plastice. B. Castiglione, în renumitul tratat *Il Cortegiano*, are un pasagiu caracteristic în această privință. În veacul al XVII-lea învățămîntul desemnului era în tot cazul introdus, pentru că filozoful englez John Locke trebuie să se fi inspirat din realitățile timpului cînd îl prevede în lucrarea sa de pedagogie, care apare în 1693.

Pentru John Locke, desemnul nu poate avea un alt scop în educație decît să pună la dispoziția copilului un mijloc nou de fixare și comunicare a ideilor, deosebit de scriere și mai perfect decît ea. „Cîte clădiri, scrie Locke, nu poate vedea omul, cîte mașini și cîte feluri

de îmbrăcăminte nu poate vedea călătorind, pe care și le pot reprezenta și cei ce nu le-au văzut în natură cînd sînt îndemînatec desemnate; pe cînd dacă le descriem numai cu vorba ușor se poate întîmpla că nu ne putem face nici o reprezentare a lor, chiar de ne-ar fi descrise cu cea mai amănunțită exactitate sau în cazul cel mai bun ni le reprezentăm defectuos." Cu toate acestea, desemnul rămîne pentru Locke un obiect de învățămînt de o importanță secundară, căci el cunoaște și „alte studii mai de însemnătate". De altfel, talentul decide dacă un școlar trebuie sau nu să se îndeletnicească cu acest studiu, căci dacă talentul îi lipsește „mai bine e să-l lași cu totul în pace decît să-l chinuiești degeaba cu desemnul".[1]

John Locke are meritul de a fi subliniat printre cei dintîi, într-o lucrare de pedagogie, importanța desemnului printre materiile de studii. La adevărata conștiință a însemnătății lui moderne desemnul ajunge însă mai tîrziu, și anume o dată cu J.-J. Rousseau. Autorul lui *Émile* este cel dintîi care observă ce rost poate avea studiul desemnului pentru cultivarea simțului de observație și pentru dexteritatea manuală. Intr-acestea ceea ce este demn de reținut e faptul că Rousseau nu acordă nici un rol desemnului în educația estetică. „Copiii, scrie Rousseau, sînt mari imitatori și încearcă să desemneze totul: aș vrea ca al meu să cultive această artă nu în vederea artei propriu-zise, dar pentru a-și face ochiul just și mîna flexibilă".[2]

Cu această semnificație, dar și cu aceste lipsuri, învățămîntul desemnului este primit în toată doctrina pedagogică a timpului. Patru ani după ce apare lucrarea lui Rousseau, pictorul francez Bachelier preconizează studiul desemnului ca un punct de plecare în educația profesională. In acest scop el deschide la 10 septembrie 1766 o școală gratuită de desemn, pe care o inaugurează cu un *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en fa-*

---

[1] John Locke, *Cîteva idei asupra educațiunii* (trad. G. Coșbuc), vol. II, p. 41 urm.
[2] J.-J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, livre II, p. 147 (ed. Garnier).

veur des arts mécaniques", adeseori citat. Pentru Bachelier, desemnul nu numai că promovează abilitatea tehnică, dar este direct întrebuințabil în industria stofelor și a porțelanului, în arta cizelatului și în tapițerie, și o națiune care ar ști să dezvolte studiul desemnului ar spori valoarea ei economică. Ceea ce Bachelier dorea, așadar, era un învățămînt practic organizat în jurul desemnului, căci școala pe care o întemeiază cuprinde și alte obiecte de învățămînt, din categoria acelora pe care le numim astăzi „reale".

Dezvoltînd deci principiul lui Rousseau, Bachelier ajunge să restrîngă valoarea studiului desemnului în cercul educației profesionale. Era aci o consecință a omisiunii lui Rousseau, care nu subliniase ce importanță poate avea desemnul și pentru scopurile mai generale ale educației estetice. Trebuie deci să considerăm ca un progres intervenția lui Pestalozzi, care pune din nou accentul pe valoarea general-educativă a desemnului, ca unul care poate înzestra ochiul și mîna pînă la punctul în care nu numai formele lucrurilor ne devin mai de aproape cunoscute, dar în care pot prinde și reda obiectele naturii într-un fel artistic.

Doctrina clasică a stabilit, așadar, de-acum o sută de ani principalele obiective către care trebuie să se îndrepte studiul desemnului într-o școală de cultură generală, cum este aceea secundară. Dar cu toate că în acest interval curentele activiste au atras atenția asupra contribuției pe care desemnul o poate aduce în educația observației și a motricității și cu toate că idealul integralist al pedagogiei moderne s-a rostit asupra locului pe care educația estetică trebuie să-l ocupe printre feluritele ținte alte învățămîntului, desemnul continuă să ocupe în școala secundară o situație minoră. Se poate spune în adevăr că valoarea educativă a desemnului a fost mai mult recunoscută teoretic decît ratificată în practică și că, în ciuda atîtor afirmații principiale ale trecutului, s-a strecurat pînă în ziua de azi vechea înțelegere despre învățămîntul desemnului ca un mijloc capabil de a dezvolta unele talente agreabile. Aceste reminiscențe nu trebuiesc firește căutate în programele analitice în vigoare, cu toate lipsurile pe care uneori sîntem nevoiți să

le recunoaştem în ele, cît în preţuirea care se acordă studiului despre care ne ocupăm, în locul care i se rezervă în complexul didactic şi uneori în felul învechit şi rutinar în care este predat, chiar în ciuda bunelor intenţii ale programei analitice.

Pentru a-l scoate din această condiţie ingrată, metodologia desemnului ar trebui să stabilească principiul că el alcătuieşte obiectul unui studiu *coordonator*. Desemnul nu trebuie să rămînă un studiu izolat, circumscris în singura oră săptămînală pe care programa analitică i-o rezervă de-a lungul celor şapte ani ai liceului. Foloasele pe care el trebuie să le aducă se confundă cu ţintele înseşi pe care, în concepţia activistă, şcoala secundară trebuie să le procure ucenicului el. Căci dacă este adevărat că această şcoală trebuie să ofere nu cunoştinţe verbale, ci cunoştinţe reale, cunoştinţe despre lucruri, atunci cum pot fi mai bine dobîndite acestea decît pe calea desemnului. Desemnul de pe natură prezintă marele avantagiu de a fixa mai bine imagina lucrurilor prin însăşi atenţia cu care te sileşte să le examinezi. Dar desemnul îţi apropie lucrul nu numai ca imagine vizuală, dar şi ca imagine motrice, şi aceasta din urmă perfectează şi adînceşte cunoştinţa noastră despre lucruri, căci fără îndoială că *ştim* mai bine ceea ce putem *face*. La aceste cîştiguri în ordinea cunoştinţelor se adaugă unele, nu mai puţin importante, în ordinea aptitudinilor. Desemnul sporeşte darul observaţiei şi înzestrează spiritul cu acele reprezentări motrice din substanţa cărora este făcută orice *faptă*, oricît de originală şi oricît de mare.[1] Dacă vrem deci să educăm în şcoalele noastre o fiinţă stăpînă peste numeroase cunoştinţe reale, capabilă să observe natura, plină de iniţiativă şi de îndemînare, învăţămîntul desemnului ne poate aduce cele mai mari servicii. Astfel de scopuri şi le propun încă cele mai multe dintre obiectele învăţămîntului nostru şi desemnul trebuie să fie pus în legătură cu fiecare din acestea, pentru a le secunda şi pentru a le coordona într-un sis-

[1] Asupra rolului reprezentărilor motrice în formarea caracterului activ, vd. C. Rădulescu-Motru, *Puterea sufletească*.

tem de școală activă. O reformă a programei analitice ar trebui, așadar, să prevadă legătura dintre desemn și alte materii, cum sînt științele naturale, științele fizico-chimice, matematica, geografia etc., în serviciul cărora ar trebui să se pună o parte din timpul consacrat desemnului, cu viziunea clară a scopului general care este astfel urmărit.

Învățămîntul desemnului nu trebuie să servească însă numai unor scopuri general-educative, dar și scopurilor mai speciale ale educației estetice. Aci întîmpinăm însă punctul nevralgic al pedagogiei desemnului în școala noastră secundară, așa cum aceasta se răsfrînge chiar în programa analitică. Dacă răsfoim în adevăr paginile consacrate desemnului în această publicație, finalitatea estetică a acestui obiect pare a fi trecută pe un plan secundar. „Scopul desemnului, scrie în adevăr programa analitică, este de a obișnui ochiul elevului să vadă formele din natură, statice sau în mișcare, și să le poată reda prin mijloace convenționale, desemn sau culoare în proporțiunea și valoarea lor." Solicitarea darului de observație pare a fi deci principalul scop al desemnului în școala secundară. Peste această considerație, programa analitică nu mai poate adăuga decît vechea idee, apărută altădată unui John Locke, că desemnul merită a fi studiat ca unul din mijloacele cele mai bune de a fixa și transmite cunoștințe. „Dezvoltîndu-se în mod metodic acest principiu, scrie mai departe programa analitică, prin observarea continuă a formelor concrete, elevul trebuie să dobîndească, în chip firesc și fără oboseală, putința de a reprezenta cu ușurință imagini văzute sau închipuite și care constituiesc un adevărat limbagiu universal și priceput de toată lumea, mai lesnicios decît scrisul și cititul."

Desemnului *artistic* programa analitică ar vrea, așadar, să-i substituie desemnul *util*, și acestui principiu îi corespunde indicația programatică potrivit căreia copiii sînt puși la exerciții de desemn de pe natură chiar din al treilea trimestru al primei clase. Iată însă o indicație care poate trezi obiecții dacă ne gîndim că structura artistică a copilului nu este naturalistă, că pe el nu-l interesează niciodată imitația naturii și că nu putem spera

a-l cîştiga vreodată pentru desemn îndrumîndu-l pe aceste căi. Dar programa analitică, vorbind odată despre structura artistică a copilului, socoteşte că ea ar fi tocmai naturalistă cînd scrie: „Ajungerea acestui scop nu trebuie deloc să se facă prin mijloace aride, prin exerciţii obositoare, prin căutarea de preciziuni, de linii şi proporţii, mai ales la începutul studiului trebuie să se tragă profit în primul rînd din însăşi priceperea intinctivă a elevului, care adesea, în chip surprinzător, aşterne pe o bucată de hîrtie imagini în care se recunoaşte uşor obiectul din natură imprimat în amintirea lui". Iată, în adevăr, afirmaţia cea mai îndoielnică a programei analitice! Vom avea adeseori prilejul în prelegerile pe care le începem astăzi să arătăm care este structura artistică a copilului şi, prin urmare, care trebuiesc să fie principiile metodicei desemnului în primii ani ai şcoalei secundare. Vom spune atunci despre copil că el nu desemnează niciodată imagini în care am fi îndreptăţiţi să recunoaştem copia unui model. Copilul nu desemnează niciodată lucrurile, ci ideea lui despre lucruri. Arta copilului este *ideoplastică*, pentru a întrebuinţa o expresie a lui Verworn.[1] Copilul ştie, de pildă, atunci cînd desemnează un personagiu uman oarecare că sub guler se găseşte gîtul omului. El va desemna deci atît gulerul, cît şi liniile gîtului, care în realitate nu se zăresc, obţinînd astfel o adevărată imagine Röntgen. Dar copilul nu va desemna numai ceea ce ştie despre lucruri, dar şi ceea ce *simte* în legătură cu ele. Copilul este desemnatorul sentimentului său. Proporţiile aparenţelor reale vor fi, astfel, prelucrate în redarea sa artistică după indicaţia sentimentelor pe care ele i le-au sugerat. În transcrierea sa artistică, vom vedea deci cum pintenii ofiţerului pe care îl desemnează vor fi făuriţi mai mari decît restul siluetei, pentru că acest detaliu strălucitor şi sonor a vorbit mai puternic imaginaţiei sale şi a trezit un sentiment mai viu în sufletul său. Graţie acestei colori afective a inspiraţiei sale, se înţelege de ce copilul este atît de des un artist fantastic, de ce în plăsmuirile sale apar cu atîta frecvenţă scene din basme, din legendele sfinte

---

[1] Verworn, *Ideoplastische Kunst*.

și chiar din propriile sale visuri, pe care uneori le fixează în linii și colori îndată după trezire.

Caracterul ideoplastic, imaginativ și afectiv al artei infantile ne arată ce trebuie să rămînă ea în școală dacă vrem să-l cîștigăm pe copil. Nu, așadar, desemn de pe natură, nici desemn din memorie, cum îngăduie uneori programa analitică, ci desemn din imaginație trebuie să prevedem pentru primele clase ale școalei secundare. Numai conformîndu-ne normelor structurei artistice a copilului vom putea dezvolta în el însușirile de imaginație și de spontaneitate. Numai în felul acesta copilul, pe care îl creștem de obicei într-un sens exclusiv intelectual, va dobîndi și acea fecunditate a imaginației și ușurință a expresiei sugestive care restabilește în om integritatea naturii sale. Desemnînd astfel pentru propria plăcere de a-și exercita imaginația, copilul se va înzestra însă cu o sumă de reprezentări motrice, pe care le va întrebuința cu folos atunci cînd va trece la desemnul de pe natură, în vederea cultivării mai serioase a simțului de observație și a cunoștinții reale a lucrurilor. Ceea ce copilul a cîștigat, așadar, din practica desemnului cu o finalitate pur estetică va folosi apoi desemnului exercitat în sensul educației generale active.

Aceste două scopuri trebuiesc avute deopotrivă în vedere, pentru ca din urmărirea lor sistematică să restituim studiului desemnului în școala secundară semnificația și însemnătatea ce i se cuvin.

1930

O. HAN

Pictura s-a dezvoltat în mai bune condiții decît sculptura în evoluția modernă a artelor noastre. Lirismul temperamentului nostru, tradiția seculară a împodobirii cu imagini a bisericilor și mînăstirilor, un anumit sentiment al naturii care caracterizează firea poporului nostru și-au găsit o expresie mai adecvată în mijloacele de atmosferă și de sensibilitate ale picturii. Arta statuarului a fost într-aceasta oprită în loc nu numai de felul neprielnic al unor împrejurări istorice care nu îngăduiau amintirile de lungă durată ale marmorei și bronzului, capabile de a înflori într-o atmosferă de pace, de bogăție și de putere, dar poate și din pricina acelui lirism esențial întregei noastre producții artistice pînă la un moment dat, pe care trebuie să-l fi resimțit ca o piedică nevoia de construcție și de compoziție, înclinarea obiectivă a sculptorului. O dată însă cu înaintarea către maturitate, din elementele căreia trebuie înțeles întregul avînt cultural al societății noastre contimporane, o dată cu prosperitatea ei relativă, cu siguranța și forța pe care o concepe despre sine și pe care este menită s-o resimtă din ce în ce mai puternic în viitor, marele stil al plasticei urmează să ocupe locul său natural. Înflorirea contimporană a sculpturei românești trebuie astfel salutată ca purtătoarea unor bune solii. De pe acum, cîteva talente concentrate își manifestă devotamentul lor pentru cauza aces-

tei înfloriri, şi printre numele care se pot cita în această împrejurare acela al lui O. Han nu scapă nimănui.

De la statuetele de bronz pe care sculptorul le modela în vremea războiului și dintre care unele fură expuse chiar atunci pînă la monumentul lui Săulescu, opera lui Han se dovedește a fi foarte variată, dar nicidecum accidentală, în nici un moment al ei alături de linia dreaptă care ne permite să vorbim de pe acum de un stil personal și bine închegat. Lui Han nu-i plac rătăcirile, reveriile temperamentului boem care se încumetă să experimenteze pentru o singură dată ceea ce știe sigur că nu va putea continua. Privită în ansamblul ei evolutiv, opera lui Han manifestă un temperament de artist sîrguitor şi concentrat. După multe şi laborioase încercări, cînd sculptorul socotește că se află în stăpînirea unui rezultat, îl vedem de la o bucată la alta afirmînd, cu o credință fanatică şi din ce în ce mai hotărîtă, ceea ce îi aparține şi nu poate părăsi. Această harnică experimentare a materialului şi susținută cercetare de sine alcătuiește nu numai un întăritor exemplu, dar și semnul elocvent al unei cariere care se va dezvolta în rodnicie.

Două sînt tendințele care se pronunțau în încercările tînărului artist, al cărui nume îl întîlneam pentru întîia oară la expoziția din Iași. O viziune impresionistă a realității, străbătută de înclinarea de a potența și stiliza realitatea către forma ei tipică. În *Aruncător de granate*, *Ovrei cerșetor* etc. — în toată epoca pentru care bucățile citate sînt numai exemple întîmplătoare — conturul nedecis, bogăția confuză a detaliului pictural luptă cu o anumită tendință de a libera aparența de tot accidentalul ei şi această tendință devine curînd mai puternică, pentru că în *Exantematicul*, care datează din aceeaşi vreme, preocuparea de a extrage valoarea tipică a modelului se afirmă în mod incontestabil. Să adăugăm îndată că tipismul despre care este vorba îl construiește Han tot pe temelia unei viziuni impresionist-realiste, că numai adîncind caracterul particular reușește el să obțină o valoare mai generală și că în drumul spre stilul său personal şi această etapă trebuia întrecută. Un progres în această direcție mărturisește grupul care poartă numele *Noaptea Învierii*. Deosebit de sugestivă este grupa-

rea celor trei figuri principale sau mai bine zis lipsa lor de grupare, izolarea în care există una alături de alta, deşi aproape identice între ele, ca şi cum toate deopotrivă ar fi obiectivarea indiferentă în sine a unei teme transcendente. În loc de trei, figurile grupului ar fi putut fi nesfîrşite fără ca impresia să se modifice prea mult, căci ceea ce interesează în grupul acesta este tocmai repeţirea monotonă a motivului. Platon credea că lumea obiectelor vizibile reproduce la nesfîrşit un număr restrîns de modele ideale. De o inspiraţie platoniciană, grupul lui Han descătuşează un inefabil fior prin repeţirea unui motiv identic, prin aceasta indiferent în sine şi important, prin urmare, numai prin partea de idealitate pe care *accidental şi trecător o întrupează*. Rămîne cu mult dedesubtul acestei inspiraţii acelea care ar vedea în *Noaptea Învierii* numai o realizare programatică a devoţiunii ţărăneşti.

Noaptea Învierii începe drumul pe care artistul va păşi din ce în ce mai hotărît. Portretele de scriitori pe care le execută cam la aceeaşi vreme, cu caracteristica aplecare a capului înainte, atrase parcă de greutatea frunţei încărcată de gînduri, sînt inspirate de un sobru idealism. Cu toate acestea, nu portretul era genul care ar fi putut conveni mai bine artistului, şi în cele trei busturi pe care le execută pentru Teatrul Naţional, în *Eshil, Sofocle* şi *Dante*, artistul se aplică să stilizeze energic. Geniile omenirii, vorbind către noi din noaptea vremurilor şi cu glasul eternităţii, cer o tratare purificată de orice intenţie naturalistă. Sculptorul înţelege bine lucrul acesta şi în busturile de la Naţional realitatea este ridicată în potenţa ei ideală.

Toată această frămîntare de gînduri trebuia să-l aducă pe sculptor în faţa multor probleme de plastică. Preocuparea de a extrage esenţa ideală a lucrurilor pune gîndului şi problema structurii plastice a realităţii. Curînd se ajunge astfel la încheierea că detaliile accidentale ale formei se susţin pe o schelă geometrică. Sub mobilismul liniilor, ochiul artistului zăreşte o schemă statică. Tendinţa idealistă care vrea să se elibereze de caracterul întîmplător al aparenţei ajunge în chip firesc la schema ideal-geometrică a lucrurilor. Han n-a mers pînă la ul-

timele consecințe ale poziției sale idealiste, așa cum s-a făcut aiurea și, printre alții, și de românul Constantin Brâncuși.

Pașii săi se găseau atunci către mijlocul acestei căi și, fără a fi fost posibil a spune încotro se va îndrepta orientarea sa viitoare, situația sa putea fi caracterizată ca o luptă. Lupta grea, sforțarea dureroasă a desfacerii din neant, trecerea de la paradisul eternității imobile către mobilitate și viață sau dimpotrivă este motivul care revine în *Eden* și *Maternitate*. Formele se desfac cu stîngăcie din blocul masiv în care Dumnezeu va fi modelat pe primul om. Din viață ele se doresc înapoi în eternitate, și dureroasa contorsiune din *Eden* ne vorbește de păgîna aspirație a făpturii create către blocul primitiv al neființei. Mai multă liniște este în *Isus și Magdalena*, dar aci întruparea nu putea fi concepută ca o alterare a eternității Mîntuitorului și schema static-eternă a aceluia care se coborî pentru noi, născîndu-se din femeie, cum și a femeii pe care o îndumnezeiește apropiind-o de pieptul său, putea să apară fără luptă și suferință.

O a doua consecință a idealismului lui Han este creșterea monumentală a dimensiunilor. Cîteva din bucățile expuse și mai înainte reapar în această nouă expoziție cu dimensiunile sporite. Tratat din capul locului în acest spirit este firește monumentul poetului Săulescu, mort în primele zile ale războiului. Monumentul așteaptă încă să fie așezat pe drumul care duce de la Predeal la Brașov, adică tocmai pe locurile unde poetul se prăbușise acum un deceniu și jumătate. Călătorii care vor trece spre Brașov sau care se vor înapoia spre Predeal vor vedea din depărtare ființa legendară, sfinx și pasăre, cu aripile încrucișate în odihnă, dar cu fața avîntată și scăldată în lumină. Bronzul a îndulcit și a făcut între acestea mai fluide suprafețele obrazului, care în gips putea părea prea masiv.

Stilul monumental este însă inerent întregei concepții plastice a lui Han. Artistul își înțelege arta sa din necesitatea condițiilor care altădată înfrățeau sculptura cu arhitectura. „Sculptura fiind arta care a servit de ornament arhitecturei, îmi scrie Han, a intrat în spiritul ei constructiv și se cere clădită pe un schelet geometric.

Emancipată de arhitectură, sculptura rămîne totuşi pe acest principiu pe care însuşi materialul comun acestor două arte îl impune." Adevărul este că sculpturile lui Han nu sînt piese de interior, după cum păcat ar fi să fie destinate atmosferei mai mult sau mai puțin artificiale a muzeelor. Operele lui Han cer lumina mare a piețelor publice sau aceea mai atenuată din vestibulele marilor instituții. Şi aci reapare problema care unește munca artistului cu tendințele cele mai largi ale culturii naționale. Căci atîrnă de avîntul instituțiilor și de stilul monumental pe care ele îl vor concepe despre sine folosirea unei arte monumental-reprezentative ca aceea care făgăduiește să devină a lui Han. Dimpotrivă, stăruința spiritului mic-burghez, lipsit de iubirea generatoare de artă a măreției, va face imposibilă înflorirea acestui stil, și arta națională va fi condamnată şi de aci înainte să lîncezească în saloanele în care pictorii diletanți expun flori și gentile vederi de pe natură. Sînt însă numai puțini oameni care înțeleg că dorita eflorescență artistică nu e cu putință decît într-o societate care își privește viitorul nu doar cu zgîrcita iubire a conservării de sine, ci cu mîndra siguranță a unei puternice organizări și plină de expansivă vitalitate. Problema plastică este din acest punct de vedere o problemă socială.

Ceea ce sculptura lui Han, examinată în premisele ei ideale, dovedește a cuprinde n-a întîrziat să se realizeze cel puțin în proporțiile îngăduite de împrejurările încă dificile ale societății noastre. Alături de monumentul lui Săulescu, activitatea lui Han s-a îmbogățit în ultimii ani cu alte trei compoziții de seamă : monumentul lui Eminescu, al lui Nicolae Bălcescu și al lui Alexandru Vlahuță.

Monumentul lui Eminescu, proiectat pentru una din piețele publice ale Clujului, l-a preocupat vreme îndelungată pe Han. Un bust reprezentînd pe poet la vîrsta de 19 ani și un cap înfățișîndu-l în epoca maturității au rezultat din această fază de preparație. Bustul este drapat după moda antică, și masiva construcție a gîtului, puternica modelare a bărbiei, a gurii, a frunții și a părului încadrează o privire orientată spre cer. Spirituali-

tatea privirilor cîştigă astfel, desprinzîndu-se din materia greu prelucrată care o înconjoară. Expresia „capului", modelat mai tîrziu, nu mai are acelaşi avînt : în schimb, între sprîncenele bine desemnate, sculptorul i-a adîncit cuta experienţei. În sfîrşit, monumentul care înfăţişează statura poetului în picioare şi într-un costum burghez, pe care îl variază amănuntul romantic al pelerinei care îi atîrnă pe spate, are o gravitate în atitudine, o siguranţă a pozei care este mai degrabă a „omului reprezentativ", a învăţătorului naţiunii sale, pe care, împreună cu poetul robit de dulcele farmec al iubirii şi al morţii, Eminescu îl cuprindea în natura sa.

Monumentul lui Nicolae Bălcescu, care urmează să fie instalat la Alba Iulia, are un alt caracter. Întreaga statură este drapată într-un fel care îl sustrage condiţiei sale burgheze. Dar chipul slăbit de mucenic, barba abia mijită a tînărului ne vorbesc despre copilul vremurilor sale romantice, despre istoricul şi profetul naţiunii sale ; după cum braţul care se înalţă, ca pentru a pipăi o realitate de dincolo de lume, dă întregei aparenţe un caracter extatic.

Monumentul lui Alexandru Vlahuţă cuprinde numai bustul poetului. Figura principală este alegoria poeziei lirice, aşezată pe treptele monumentului. Puternica statură feminină care înstrunează lira primeşte bătaia vîntului din faţă, şi furtunatica suflare îi abate veşmîntul bustului în jurul soclului înalt, ca pe o aripă desfăşurată să zboare, îi desface şi îi alungă coama, ca pe o flacără. Toate liniile acestei figuri aleargă şi se întrunesc într-un dinamism general, care trebuie reţinut, căci el alcătuieşte o particularitate remarcabilă faţă de viziunea de obicei statică a sculpturii lui Han.

Nu putem analiza aici toate lucrările lui O. Han, nici chiar pe cele din urmă, care sînt destul de numeroase. Socotim însă că însemnările de faţă sînt îndestulătoare pentru a îngădui o noţiune lămurită despre etapele evolutive şi despre tendinţele care însufleţesc o operă ale cărei realizări puternice de pînă acum îndreptăţesc speranţele cele mai înalte pentru viitor.

1931

CORNELIU MEDREA

Corneliu Medrea este pînă azi singurul sculptor român coborîtor din Ardeal. Această parte a țării, bogată în învățați, în poeți și în muzicieni, a intrat în mișcarea plastică românească abia cu anii de după război. Condițiile dezvoltării unui artist plastic au rămas multă vreme defavorabile acolo. Mai cu seamă un sculptor modern, dependent în multe privințe de autonomia unui stat care întreține amintirea făuritorilor săi și își întocmește decorul său public, nu putea găsi în vechiul Ardeal cadrul necesar lucrărilor sale. Peste neajunsul împrejurărilor, Medrea izbutește să-și afirme vocația sa și după o solidă pregătire în unele din cele mai renumite ateliere ale capitalei maghiare trece munții în dorința de a se realiza. Ne amintim care era situația sculpturii românești în anii care au precedat războiul. Autonomia statului și venerația oamenilor publici erau condiții cîștigate de mai multă vreme. Ceea ce lipsea era încrederea în forțele plastice locale. Astfel, deși în anii care s-au scurs de la proclamarea regatului la declararea războiului mai multe monumente publice s-au ridicat în piețele Bucureștilor, o dată cu lucrările de sistematizare menite să transforme vechiul oraș patriarhal într-o capitală modernă, prea puține din aceste monumente au fost încredințate artiștilor români. Comenzile erau făcute de obicei peste graniță, și bucureștenii se pomeneau într-o zi cu un dar venit de departe. În ce chip se făcea alegerea artiștilor

streini și dacă era cazul de a evita pe acei care lucrau aci putem judeca astăzi constatînd că, din seria monumentelor bucureștene, poate cel mai izbutit este acela înfățișînd pe Gh. Lazăr, datorit lui I. Georgescu. Ținută departe de marile comenzi pubilce, sculptura românească a fost multă vreme constrînsă să se realizeze în cadrul minor al statuetei, al capului de expresie, modelaje impresioniste, cum se puteau vedea atîtea în expozițiile de artă de după 1900. O nouă speranță pentru sculptura românească a putut înflori o dată cu seria lucrărilor înfățișate în 1917 la Iași, de către artiștii grupați de Cartierul general. Erau aci ca o serie de proiecte menite să folosească generației de monumente eroice, care trebuiau să apară în toate punctele țării o dată cu sfîrșitul războiului. Dar deși în Iași s-a afirmat mai întîi talentul cîtorva artiști de seamă, nici unul dintre aceștia n-a fost folosit în numeroasele comenzi comunale care au urmat. Cine călătorește astăzi în lungul și latul țării, descoperind în capitalele de județ, în orașe mai mici, ba chiar în numeroase sate, statui și monumente de un gust foarte regretabil, poate să reflecteze că un for competent ar fi putut împiedica din vreme această tristă eflorescență plastică.

Lucrările cu subiecte din război pe care Medrea le expune în 1917, la Iași, păstrează toate ceva din spiritul acelui timp. Vreme de intensă preocupare, de privații, de eforturi, războiul, prin influența lui nemijlocită, a produs pretutindeni o artă realistă, de notații crude și exacte, adevărat copil al grijei. Acestei inspirații îi aparține grupul în bronz al *Prizonierilor* care astăzi se găsește în colecțiile Muzeului Militar. Mica trupă a prizonierilor germani, străjuiți pe margine de sentinela lor, cu atitudinea încovoiată în mers și înfrîntă, cu capetele patibulare sub casca lor devenită grotescă, e un document al suferinței de atunci, în care se amestecă poate ceva și din resentimentul momentului. Este o lucrare de caracterizare psihologică, cum trebuiau să apară mai rar printre operele lui Medrea. Chiar relieful *Capturarea unui tun* izbutește să releve mai puternic aspectul propriu-zis plastic, sforțarea neobicinuită care încordează trupurile și compune atitudinile. Impresia efortului supraomenesc devine foarte sensibilă, deși trebuie mai

mult să-l ghicim sub ingratul costum militar care ascunde jocul mușchilor și dă chiar corpului celui mai plastio și mai expresiv o rigiditate aproape mecanică. Dar cu aceste dificultăți au avut de luptat toți sculptorii contimporani cari au înfățișat scene militare. Poate reușita cea mai de seamă printre lucrările pe care Medrea le expune la Iași este statueta în bronz *Refugiata*, un moment din tragedia internă a populației, în care simplitatea sintetică atinge chiar în aceste mici dimensiuni linia monumentală. Silueta țărăncei în mers, cu expresia adîncită în grijă, strîngînd la sîn copilul cel mic, în timp ce trage după ea pe cel mai mare, marchează puternic diagonala cadrului ideal în care este înscrisă și obține astfel o reprezentare energică a mișcării, simbolul însuși al refugiului. Din acest moment, toată activitatea plastică a lui Medrea tinde să degajeze linia și să obțină gruparea monumentală, încercînd să se ridice astfel peste modelajul de schițe, de impresii, de caracterizări psihologice în cadrul cărora sculptura românească părea a se fi statornicit în anii de dinainte de război. Evident, ocupîndu-ne de un artist care se găsește în deplina desfășurare și creșterere a puterilor, nu putem vorbi de rezultate definitive, ci mai mult de o serie de realizări, cari, coordonate după scopul mai îndepărtat care pare a le comanda deopotrivă și judecate în raport cu el, reconstituiesc imagina unui artist la lucru, luptîndu-se cu temele esențiale ale artei sale, doborîndu-le succesiv, cucerind treptat idealul său de artă.

Aspirația către monumentalitate care pare a însufleți lucrările lui Medrea a întîmpinat pînă azi puține condiții prielnice pentru a se realiza efectiv. Monumentul lui I. Rațiu la Turda este singurul pe care artistul a izbutit să-l instaleze. Celelalte au rămas în stadiul realizărilor parțiale sau în machete de dimensiuni mai mici. Dar monumentalitatea nu este o dimensiune, ci un stil, și ca atare poate fi urmărită chiar în proiecte sau în realizări mai reduse.

Problemele monumentalului deveneau cu atît mai arzătoare pentru Medrea cu cît în anii cari au urmat războiului el a fost chemat să execute o serie îmbelșugată de portrete, răspîndite azi prin toate unghiurile țării.

Dar portretul nu trebuie să fie în toate împrejurările un gen realist și psihologic, nici chiar atunci cînd natura particulară a modelului pare s-o ceară. Foarte interesant prin soluția pe care o prezintă mi se pare din acest punct de vedere bustul lui Barbu Delavrancea, instalat pe Șoseaua Kiseleff din București. Capul lui Delavrancea făcea parte din acelea în care frămîntările unui temperament vulcanic și o viață bogată în fapte lăsaseră urme adînci. Lucrarea naturii în acest poet romantic și animator de mase încărcase expresia sa cu o semnificație atît de elocventă încît nimeni nu putea trece indiferent pe lîngă el. În mijlocul unei mulțimi numeroase apărea și se impunea dintr-o dată figura călătorului prin infernul patimelor, fruntea dominatoare, masa vibrantă a pletelor rebele și argintii. Portretul lui Delavrancea cerea deci o plastică detaliată, și, de fapt, multiplicitatea planurilor, jocul luminilor și al umbrelor nu este neînsemnat în acest portret expresiv. Mai cu seamă fruntea devine terenul unor mari răvășiri de mase, ca într-o răsturnare catastrofală de straturi geologice. Cum însă prin această bogăție a modelajului portretul putea să degenereze în minuție realistă, Medrea găsește mijlocul să salveze impresia lui monumentală. Înclinarea frunții puternice aruncă o umbră deasă, în care se îneacă detaliile figurii, în timp ce stăruie în lumină vie și se impune structura mai simplă a frunții încununate de aureola colosală a părului. Aproape totdeauna în portretele sale, Medrea a încercat să obțină o impresie sintetică, în care amănuntele să se topească și să se subordoneze ideii pe care omul înfățișat o reprezintă, laturii oarecum eterne a caracterului său. Din acest punct de vedere, Medrea procedează ca portretiștii clasici, și influența busturilor romane nu pare a fi fost mică asupra acelora pe care le-a executat el. Un exemplu între altele poate fi bustul lui Octavian Goga, cu acea stilizare antică menită să scoată în evidență firea tribunului. Trăsăturile liniștite și energice se complectează cu privirea hotărîtă și fixă, legată parcă de un obiectiv pe care nu vrea să-l piardă din vedere. Iată bustul pictorului I. Theodorescu-Sion ! Clasicismul portretului este

acuzat de linia simplă și decisă care prelungește fruntea cu nasul, o caracteristică foarte frecventă în redarea tipului atic. Capul este ușor răsturnat pe spate, încît linia nasului și a frunții este marcată în direcția ei ascendentă; o direcție indicată și prin unghiul suitor al sprincenelor. Partea inferioară a figurei, prin cuta care coboară în unghi ascuțit cu gura, prin colțul căzut al buzelor, marchează dimpotrivă o direcție descendentă și compune cu cea dintîi o structură limpede și puternică, în care se exprimă nu știu ce dualitate lăuntrică a omului. Nu putem analiza aci toate portretele modelate de Medrea. Este necesar însă să spunem că nu este nici unul printre ele care să nu manifeste aceeași preocupare de simplitate expresivă, pe care au ilustrat-o exemplele amintite.

În vremea în care lucrează portretele sale, iese de sub dalta lui Medrea și seria acelor figuri denumite impropriu de artist „torsuri", de vreme ce au capete și uneori brațe. Torsul este un motiv sculptural menit să sublinieze ideea plastică pură. Izolat din unitatea lui funcțională, trunchiul omului rămîne un simplu ornament, prilejul de a modela o bucată de materie, fără vreun alt scop care ar putea conduce gîndurile privitorului dincolo de realizarea plastică propriu-zisă. Nu este deci de mirare că năzuința unui purism artistic, din care să fie eliminate orice idee și orice sentiment străin, a condus pe atîți dintre sculptorii moderni să regăsească motivul torsului. Noile figuri ale lui Medrea sînt însă de fapt un compromis între torso și nud și prin acest din urmă element se introduce în arta lui Medrea o nouă influență stilistică. Arhaismul acestor figuri este evident. Așa-numitul „torso" în bronz care se găsește astăzi în Pinacoteca statului, cu nasul turtit, cu expresia impenetrabilă, cu formele în același timp gracile și fruste, vrăjește o aparență din adîncul timpurilor. Dar mai cu seamă „torso" în ghips care a fost expus în 1928, prin trăsăturile lățite ale feții, în care apar proeminent pomeții obrazului, prin tăietura amigdaliană a ochilor, prin întreaga opulență animalică a formelor, prin macropigia lui monstruoasă, readuce un

tip cu mult anterior formării idealului clasic: adevărata Veneră arhaică sau vreo zeiţă a fecundităţii dintr-un străvechi cult barbar. Curiozitatea pentru arhaism îl îndeamnă pe Medrea să probeze şi tehnicele lui. Reliefful începe astfel să ocupe un loc de seamă printre lucrările lui mai noi. Din unirea motivului torsului cu tehnica reliefului apare bucata în piatră *Păcatul*, care se găseşte în proprietatea d-lui O. Goga. Femeia cu expresia exotică, înlănţuită simbolic de bucata ei de pămînt, în timp ce şarpele uriaş al dorinţei i se încolăceşte de braţ şi de picioare, execută în acelaşi timp o mişcare de împotrivire şi de abandonare, a cărei nuanţă ambiguă şi dificilă este prinsă de artist cu o desăvîrşită măiestrie.

Din îmbinarea tehnicei reliefului cu motivul arhaismului a apărut şi bucata *Ghiocelul*, figură alegorică a geniului primăverii, desprinzîndu-se din lut pentru a aduce lumii modestul şi curatul ei dar. Arhaismul a rămas în seria acestor lucrări ale lui Medrea adeseori în legătură cu sfera de reprezentări ale unui cult barbar al fecundităţii. Aşa s-a întîmplat în *Maternitate*, o bucată rămasă în forma primului ei modelaj în pămînt, unde femeia care îşi alăptează pruncul pare o adevărată zeitate htonică, vreo Cybelă a riturilor primitive. Tema maternităţii revine şi în relieful în ghips care poartă acest nume, unde cele două femei cari îl ocupă în primul-plan îşi compun ritmic atitudinile prin gestul trecerei copilului din braţele uneia în braţele celeilalte, în timp ce al treilea personagiu femenin care ocupă mijlocul scenei şi planul ei mai adînc marchează echilibrul întregei compoziţii. Zîmbetul celor trei femei este al fericirii legate de ivirea oricărui om pe lume. Cu ce simţ al nuanţelor a ştiut însă artistul să diferenţieze acest zîmbet şi să indice astfel situaţia fiecărei din aceste femei în ansamblu, făcîndu-l reculeș şi senin pe buzele personagiului care oferă pruncul, desigur o zeitate protectoare a naşterilor, sfios şi uimit în expresia femeiei care-l primeşte, mama copilului, şi binevoitor pe gura şi în ochii celei de a treia femei, martora încîntată a întîmplării. Un relief grupînd trei femei este şi acela

intitulat *Leda și Lebăda*, din Pinacoteca statului. Dar aci, cu tot arhaismul formelor, nu mai avem de-a face cu riturile grave și fundamentale ale vieții. Ceea ce ni se înfățișează este o scenă a voluptății, a amorului steril. Capul lebedei care apare în fund stîrnește zîmbetul lubric al femeilor și îndeamnă pe cea din stînga, cu capul încărcat de podoabe, să arunce o ultimă privire cercetătoare în oglinda ei. Din lumea culturilor primitive, noul relief ne readuce în acea a Olimpului jupiterian, a legendelor clasice. Și în această lume ne poartă cu gîndul și relieful în bronz pe care Medrea l-a intitulat cu numele eroului basmelor noastre, *Făt-Frumos*, dar care, prin armonia antică a nudului uriaș de bărbat primind la pieptul său femeia, în chiar momentul în care înaripatul cal năzdrăvan așteaptă să-și ducă în zbor stăpînul, aduce ceva din emoția pătrunzătoare a unei stele funerare atice, reprezentînd despărțirea prin moarte a poetului de iubita sa. Orice operă de artă lasă un astfel de loc liber asociațiilor personale, și privitorul poate să se complacă în a regăsi, dincolo de basmul românesc, lumea de simboluri a civilizației grecești, cu atît mai mult cu cît păgînitatea nudului îi dă în cazul acesta dreptul să o facă. Desigur, dacă Medrea a practicat de atîtea ori tehnica reliefului, împrejurarea se datorește nu numai inspirației arhaice și antice din seria acestor lucrări ale sale, care îl făcea să regăsească vechile mijloace ale artei egiptene și grecești, dar și faptului că relieful oferă cadrul unei grupări mai riguroase a elementelor în descriere, cum un sculptor aspirînd către compoziție are atîta nevoie să obțină. Numai o examinare cu totul superficială a lucrurilor poate vedea în relief un compromis între plastică și pictură sau desemn. Relieful, cel puțin așa cum îl folosește Medrea, nu comprimă totul în plan, ci numai apropie feluritele planuri între ele, care pot rămînea numeroase. Astfel, relieful în bronz *Rațiu în tabăra lui Avram Iancu*, așezat pe soclul monumentului de la Turda, prezintă patru planuri în adîncime, dar apropierea lor și gruparea personagiilor care le ocupă este atît de strînsă încît unitatea compozițională apare cu o deosebită forță.

Toate lucrările lui Medrea pînă în acest moment par să prepare elementele unui stil monumental. Idealitatea figurilor, modelajul lor larg, preocuparea de compoziție indică pentru Medrea sensul operelor sale viitoare, mai ales dacă bune condiții vor contribui să le scoată din domeniul posibilităților. Pînă acum, numai în rare ocazii a fost solicitat Medrea să se oprească în fața problemelor unui monument, și criticul său poate să se întrebe dacă a dat ceea ce se poate aștepta de la el și ceea ce i se poate cere. Monumentul din Turda al lui I. Rațiu, înfățișînd pe omul public în haina demnității sale civile, este, în gustul veacului al XIX-lea, o compoziție demnă, dar nu inventivă. Nu ne vom ocupa aci de Monumentul Corpului didactic, instalat în Piața Victoriei din București și modelat după desemnuri ale pictorului Artur Verona. Invenția acestui monument nu aparține sculptorului nostru. Putem să ne oprim în schimb în fața Monumentului Aviației, rămas într-o machetă în ghips. Monumentul cuprinde un geniu înaripat, ridicat pe patru coloane unite printr-un capitel comun, cu aripele pregătite să-și ia zborul, în timp ce, la baza coloanelor, un alt personagiu biciuiește din faetonul lui pe cei doi Pegași cari au și pornit în înălțime, prin volbura norilor. Simbolul zborului este astfel dat în două variante, fără să întrevedem limpede care poate fi motivul logic al acestei reduplicări. Un motiv plastic se evidențiază firește în nevoia de a spori volumul bazei monumentului, care ar fi rămas altfel prea subțire și poate chiar cu acest adaus. Motivul alergărei în car l-a reluat Medrea și altă dată, și proiectul în ghips care a rezultat face parte din compozițiile lui cele mai reușite. Frumusețea supraumană a corpului, energia gestului care biciuiește cu șerpi înnodați, largul modelaj al trupurilor de cai dau acestei lucrări noblețe și grandoare. În sfîrșit, concursul pentru comemorarea infanteriei i-a dat prilejul lui Medrea să execute un al treilea proiect de monument, rămas de asemeni în machetă, cu un soclu desemnat de arhitectul I. Popescu. Monumentul este organizat după direcția orizontală. Spada geniului războinic care domină compoziția, pușca soldatului din centrul

grupului și mitraliera țintașului din planul întîi subliniază deopotrivă orizontalitatea grupului, care în totalitatea lui poate fi înscris în cadrul unui dreptunghi. Compoziția este astfel foarte riguros ordonată, deși ceea ce îi lipsește este tocmai acuzarea oricărei direcții verticale, a oricărui avînt în înălțime. Monumentul mi se pare însă a implica o asemenea proiecție în regiunile superioare, care, după felul nostru afectiv de a resimți spațiul, rămîne zona simbolurilor și a gloriei. Un monument fără verticalitate ne pare totdeauna a readuce oamenii și faptele care le comemorează din ținuturile liberei lor expansiuni ideale în lumea legăturilor noastre cu pămîntul.

La mijlocul căii sale, Medrea se găsește astăzi în stăpînirea unor mijloace și a unei științe care îl destinează marilor creații. Elanul constructiv al generației noastre a trecut prin acest liniștit ardelean, care acopere cu tăcerea, cu modestia, cu rezerva sa cugetul în necontenită cercetare al unui artist profund. Din mîinile sale puternice, sub limpezile lui priviri, naște un univers al frumuseții, o lume de îndepărtate simboluri, de oameni expresivi, de forme pure, și oricine, frecventîndu-le mai îndelung, ajunge să le iubească înțelege că prin ele vremea noastră își cucerește o parte largă din drepturile ei.

1934

ARTA COPIILOR

Interesul contimporan pentru arta copilului este o consecință tardivă a acelei orientări romantice a spiritului care, de mai bine de o sută de ani, descopere valoarea și demnitatea tuturor aspectelor iraționale, spontane și firești. Romantismul, considerat ca un curent caracteristic al culturii moderne, a fost în primul rînd o afirmare a excelenței sentimentului, în contrast cu supremația pe care veacurile clasice o acordau rațiunii ordonatoare. El a fost apoi recunoașterea valorii superioare a naturii față de așezările tradiției și ale civilizației. Interesul pentru copil a apărut în aceeași atmosferă și nu este desigur o împrejurare arbitrară faptul că Jean-Jacques Rousseau, criticul acerb al civilizației, apologistul naturii și al sentimentului, este în același timp și gînditorul care întemeiază pedagogia modernă, orientînd atenția contimporanilor săi către problemele delicate ale copilăriei. Vorbim de cele mai multe ori despre științele spiritului ca despre niște mănunchiuri de probleme care s-ar impune cu necesitate și fără nici un raport cu situația lor epocală. În realitate, fiecare dintre problemele spiritului nu poate apărea decît într-un anumit mediu moral, sub presiunea unei ambianțe culturale care conține în sine răspunsul căutat. Pedagogia este, astfel, prin origina ei și oricare ar fi metodele cu care în cursul timpului s-a îmbogățit și rezultatele la care a ajuns, o știință a romantismului, crescută din interesul și entuzi-

asmul pentru spontaneitatea și naturalețea nealterată a copilăriei. Primul pedagog al epocei contimporane, acela care a rămas dătător de măsură pentru întreaga dezvoltare ulterioară a acestei științe, J.-J. Rousseau, ilustrează cum nu se poate mai bine unitatea structurii spirituale în cuprinsul căreia a putut lua naștere pedagogia modernă.

Interesul pentru copil apărut, și o dată cu acesta știința lui, a trebuit să mai treacă încă un timp și o serie nouă de influențe să lucreze mai înainte ca cercetarea să ia în considerație acea formă specială de manifestare a copilăriei care este arta sa. Revoluția romantică a trebuit în cele din urmă să rupă cu tradiționalismul artistic. Zguduirea canonului clasic a produs o relativizare a conștiinței estetice, care s-a văzut nevoită a acorda că există și alte idealuri de artă decît acelea gîndite de către vechii greci și de Renaștere. Tînărul Goethe, admirînd catedralele din Strasbourg, fixează momentul istoric al acestei relativizări a conștiinței estetice. Evoluția gustului artistic european a mers de atunci pe aceste căi, și printre feluritele etape ale tendinței care se realiza progresiv putem cita entuziasmul pentru idealul de frumusețe exotic al unui Baudelaire și Gauguin, japonismul fraților Goncourt, reabilitarea barocului și pasiunea recentă pentru arta copiilor ! Interesul pentru plăsmuirea artistică o copiilor reprezintă, așadar, una din formele relativizării conștiinței estetice, produsă o dată cu romantismul și de aci rezultă și prima indicație relativă la felul cum arta copiilor este înțeleasă de către contimporani. Aceștia concep în adevăr arta infantilă nu ca pe o formă caducă a artei adulte, nu ca pe produsul unei stîngăcii capabile să se corecteze și să se normalizeze, dar ca pe proiecția unei atitudini și viziuni speciale, posedînd un farmec și o valoare intrinsecă, deopotrivă de legitimă cu toate celelalte atitudini și noțiuni care întregesc laolaltă universul variat al conștiinței estetice.

Poate însă că arta copiilor nu s-ar fi impus atenției cercetătorilor și admirației publice numai pe aceste căi. Alte motive au trebuit să lucreze în această direcție, și printre ele vom aminti desigur estetismul contimporan.

Orientarea artistică la finele veacului trecut propaga aversiunea pentru o artă prea învăţată, plină de probleme şi resentimente sociale, propunîndu-şi să educe şi să moralizeze. Conştiinţa estetică voia să-şi trăiască valorile ei proprii, fără să se contamineze de preocupările şi interesele altor sfere ale spiritului. Cu cîteva decenii mai înainte Proudhon lăuda arta lui Millet pentru conţinutul ei moral, pentru dragostea pe care ea o manifesta pentru muncitorul simplu şi umil. În aceeaşi vreme, Taine socotea că excelenţa unei opere e alcătuită în bună parte din valoarea ei documentară, din ceea ce ea ne grăieşte asupra împrejurărilor şi tendinţelor timpului în care a apărut. Era vremea cuprinsă între realismul lui Balzac, care se proclama *docteur ès sciences sociales*, şi naturalismul lui Zola, care în marele ciclu epic al familiei Rougon-Macquart îşi propune să stabilescă legi ale eredităţii şi tipuri de evoluţie socială. Noua orientare artistică, despre care am amintit, doreşte însă acum o artă limitată într-o sferă exclusiv estetică. Dar unde o va găsi pe aceasta mai bine decît în arta copilului? Arta copilului reprezintă în adevăr un tip de plăsmuire exterior şi anterior vieţii sociale. Copilul este fiinţa asocială, plăsmuitorul şi vizionarul singuratic şi exaltat, în care tipul artistic îşi realizează întruparea sa cea mai pură. Copilul închipuieşte forme, situaţii şi colori numai pentru plăcerea de a închipui, niciodată pentru a servi un alt interes străin, şi, dacă există cu adevărat o „artă pentru artă", aceasta este a sa. Autonomia artistică a copilului este atît de desăvîrşită încît producţiile sale nu sînt dependente nici măcar de modelele exterioare ale naturii. Arta copilului nu este niciodată imitativă; ea este totdeauna imaginativă. Vechea înţelegere a artei ca „imitaţie a naturii" este infirmată de arta copilului, care pune în lumină adevărul că ceea ce alcătuieşte trăsătura esenţială a activităţii artistice este tocmai spontaneitatea, libertatea suverană a fanteziei. Estetismul îşi găsea deci în arta copiilor un aliat preţios în lupta pe care o ducea împotriva asociaţiei dintre artă şi alte interese ale spiritului.

Am spus că arta copilului nu este niciodată imitativă și totdeauna imaginativă. În realizările sale plastice, el nu desemnează niciodată ceea ce *vede*, ci ceea ce *știe* despre lucruri. Copilul nu desemnează aparențe, ci idei. Pentru această stare de lucruri s-a găsit un termen special, spunindu-se că arta copilului este *ideoplastică*. Copilul știe, de pildă, atunci cînd desemnează un personagiu uman oarecare că sub guler se găsește gîtul omului. El va desemna deci atît gulerul, cît și liniile gîtului, care în realitate nu se zăresc, obținînd astfel o adevărată imagine Röntgen. Dar copilul nu va desemna numai ceea ce *știe* despre lucruri, dar și ceea ce *simte* în legătură cu ele. Copilul este pictorul sau desenatorul sentimentului său. Proporțiile aparențelor reale vor fi astfel prelucrate în redarea sa artistică, după indicația sentimentului pe care ele i le-au sugerat. În transcrierea sa artistică, vom vedea deci cum pintenii ofițerului pe care îl desemnează vor fi făcuți mai mari decît tot restul siluetei, pentru că acel detaliu strălucitor și sonor a vorbit mai puternic imaginației sale și a trezit un sentiment mai viu. Grație acestei colori afective a inspirației se înțelege de ce în plăsmuirile lui apar cu atîta frecvență scene din basme, din legendele sfinte sau chiar din propriile sale visuri, pe care le fixează adeseori în linii și colori îndată după trezire.

Și aceste trăsături ale structurii artistice infantile au impus arta copilului atenției contimporanilor. Curentul artistic al expresionismului a putut găsi în adevăr o întărire a principiilor sale în desenele simple sau colorate ale micilor artiști de 6, 8 sau 10 ani. Ce dorea în adevăr expresionismul dacă nu o artă plină de spontaneitate, disprețuitoare a canoanelor rigide elaborate în școli și academii, o artă subiectivă, impregnată de sentiment și vizionară ; o artă, adică, întocmai cum este aceea a copilului. „Arta este dare, nu redare“, spunea unul dintre teoreticienii expresionismului. Iar Van Gogh, care se numără printre pictorii invocați mai deseori de expresioniști, declară odată în legătură cu unul din portretele sale că ceea ce a vrut să picteze n-a fost chiar omul, ci iubirea pe care o simțea pentru dînsul. Expresionismul

era deci o adevărată artă sentimentală și chiar ideoplastică, întocmai ca aceea a copilului, care era astfel selectată de acest curent artistic și urcată în primele planuri de importanță ale vieții artistice contimporane.

Dar mai există o împrejurare care a solicitat entuziasmul pentru arta copilului. Vremea noastră este atît de fărîmițată, individul civilizației noastre atît de puțin întreg și armonios, încît nostalgia pentru ființa mai întreagă și mai unitară a copilului nu este decît prea explicabilă. Am spus că copilul este ființa anterioară vieții de societate; el este anterior și diferențierii în specialități, tipuri profesionale și sociale. Într-o vreme, așadar, cînd *oamenii* sînt atît de rari, în locul lor apărînd mai degrabă specialiștii și profesioniștii, copilul rămîne aproape singurul om întreg, nedivizat, nespecializat, neprofesionalizat. Pe cînd, apoi, arta timpului răspunde și ea diviziunii și diferențierii individului adult contimporan, arta copilului manifestă un tip omenesc mai complet. Este în adevăr un alt caracter al artei infantile echilibrul dintre senzualitate și rațiune, compensația justă dintre plăcerea naivă pentru formă și coloare cu seriozitatea și convingerea unei concepții despre lucruri. Copilul nu este niciodată un artist care uită viața în avantajul artei. Arta și viața se îmbină în manifestarea sa artistică, și anume cu un echilibru pe care unii dintre artiștii adulți contimporani îl pot invidia, așa cum sînt ei specializați și uneori pînă la un punct care-i face să uite finalitatea umană a artei lor.

Arta copilului este apoi o artă nevinovată. Ea nu se hrănește din nici un resentiment, din nici o tendință comprimată, din nici o perversitate disimulată. Paradisul artei infantile ne introduce în lumea unei inspirații libere și pure, în care ne simțim răscumpărați. Într-o vreme cînd arta a pierdut aproape vechea ei funcțiune catartică, eliberatorie, într-atît de încărcată este de strigătele unei conștiințe care protestează sau reclamă, arta copilului are deci noi motive de a fi prețuită.

1936

SCULPTURA ROMÂNEASCĂ

Sculptura românească este o plantă răsărită de curînd în pămîntul țării noastre. Veacuri de-a rîndul instinctul plastic al țăranului român s-a mulțumit cu lucrarea lemnului, răspîndind în jurul său, pe poarta și pe stîlpii locuinței sale, pe uneltele lucrului și pe obiectele domestice ale interiorului său, o miraculoasă floră decorativă. Reprezentarea spațială a omului, a expresiei și a atitudinilor sale n-a alcătuit însă niciodată obiectul aspirației artistice a țăranului român. Trăind în cadre de viață tipice, decorația cu formele ei prestabilite și tradiționale era pentru societatea rurală românească o expresie artistică mai naturală. Reacția individualistă a conștiinței nu izolase încă, pentru ea, statura solitară a omului, modelul însuși al plasticei europene. Nici biserica țării, dependentă de modelele artistice ale Bizanțului, nu producea o atmosferă mai prielnică efloresenței plastice. Artă idealistă înfățișînd pe om în ipostaza transcendentă a sfîntului, arta Orientului creștin nu putea avea nimic comun cu acel realism latent pe care îl găsim la baza întregei plastice figurative a Europei. Nici solul instinctelor locale, nici atmosfera religioasă a țării nu favorizau, așadar, ceea ce a devenit mai tîrziu, sub imperiul altor condiții de viață, tînăra sculptură românească.

Aceste condiții trebuiesc căutate în revirimentul care a îndemnat societatea românească a veacului al XIX-lea

să-și însușească stilul de viață al Occidentului. Democratizarea, în sens apusean, a instituțiilor noastre a scos în primul plan al evidenței figura omului public, propus recunoștinței posterității. În acest moment apare nevoia unei sculpturi românești. Începuturile sînt atît de modeste încît greu ar fi putut închipui cineva elanul viitor al modelatorilor români.

Organizatorii statului la mijlocul veacului trecut creează „Expozițiile publice a operelor artiștilor în viață", menite să solicite noua producție plastică. Începînd cu anul 1865, aceste expoziții se succed cu destulă regularitate. Tranziția de la vechea artă a crestăturilor în lemn către noua artă a modelajului este marcată prin faptul că primele expoziții oficiale primesc, în secția lor pentru sculptură, și unele lucrări de mobilier artistic. Astfel, chiar în 1865 și mai tîrziu Theodar Aman, care trebuia să înscrie un capitol atît de însemnat în istoria picturii românești, înfățișează publicului obiecte de mobilier, încrustate frumos cu motive ornamentale, cu portretele în basorelief ale prinților români sau cu ale strămoșilor Traian și Decebal. Un alt nume i se asociază, acela al lui Mihail Babic, fost elev al Academiei din Viena, de asemeni meșter iscusit al lemnului.

Din primul moment însă, cîțiva artiști străini, instruiți în academiile artistice ale Europei centrale, aduc și tehnicele mai noi ale plasticei rotunde. Ceea ce a putut atrage pe acești meșteri modești ai timpului, ale căror nume ar putea fi cu greutate sustrase uitării, era îndeletnicirea lucrativă a decorării mormintelor cu figuri alegorice și funerare, după o modă care în vremea aceasta începuse să se înrădăcineze. Astfel, îngerul funerar pe care un oarecare Iosef Partacovitz, fost elev al Academiei din Viena, îl expune în 1865 ne vorbește destul de limpede despre sfera de activitate a acestor primi modelatori străini veniți în România.

Unul singur din această primă generație de sculptori străini izbutește să lase un nume și, printr-o activitate îndelungă și fecundă, să se impună atenției istoricului. Este Karl Storck (1826—1887), german din Hanau, un

oraș celebru prin bijutierii și argintarii săi[1]. Adevărat „compagnon errant“ al vremii sale, Karl Storck se găsește în 1848 la Paris, unde izbucnirea revoluției îl face să se înapoieze în patria sa. În anul următor, el primește angajamentul bijutierului I. Resch, care îl aduce în București ca cizelor. După cîțiva ani de lucru în atelierul lui Resch, el deschide un atelier propriu pentru sculptura decorativă. O năzuință mai înaltă trăia însă în sufletul lui Karl Storck și astfel, în puterea vîrstei, el pornește spre München, spre a studia la Academia de Belle-Arte, în atelierul sculptorului Max von Widemann. Sfîrșitul anului 1858 îl readuce însă în București, unde începe o activitate dintre cele mai fecunde.

Lui Karl Storck îi datoresc Bucureștii primele sale statui. Firea cumpănită a acestui bun german, sprijinită de influențele clasicismului unui Canova și Thorwaldsen, îl conduce către lucrări pline de echilibru și armonie, în care corectitudinea academică nu exclude o anumită vigoare. Artistul nu este decît rareori un modelator al nudului. Numeroasele comenzi pe care le primește fac deocamdată din el un maestru al busturilor răspîndite cu profuziune în atîtea săli festive ale capitalei, în Palatul regal, în Academia Română, în incinta Camerei și Senatului, oriunde se simțea nevoia imortalizării unei figuri distinse în treburile publice. Comenzile mai mari sosesc fără întîrziere. Cînd, în 1862, se construiește Palatul cu coloane ioniene al Universității, arhitectul Alexandru Orăscu însărcinează pe Storck cu execuția reliefului care trebuia să ocupe frontonul triunghiular al clădirii. Vulturul din vîrful frontonului și grifonii care îl mărginesc în colțuri limitează scena reprezentînd pe *Zeița Minerva încununînd Științele și Artele* : vastă compoziție alegorică cuprinzînd figuri nude și drapate cu o artă plină de siguranță orientată de modelele clasicismului.

În 1869 execută K. Storck statua în marmoră albă a spătarului Mihail Cantacuzino, ctitorul micii biserici Colțea și al așezămintelor spitalicești pe care caritatea sa, deopotrivă cu a atîtor alți boieri ai țării, le creează la

---

[1] În textul la bază : ei (n. ed.).

sfîrșitul secolului al XVII-lea. Aici, ca și în statua domniței Bălașa (1881), ctitorița bisericii cu același nume și Așezămintelor Brâncovenești, este modelat pentru întîia oară vechiul costum al boierilor români, a căror largă și masivă draperie dă figurilor reprezentate pondere și volum. Dar mai presus de aceasta, printr-un efort de intuiție cu totul remarcabil, artistul izbutește să pătrundă în sentimentul istoric al acestor figuri, în liniștea plină de cumințenie și forță a boierului, în gingășia castă și împodobită a domniței, care retrăiesc astfel pentru noi în valorile lor tradiționale și consacrate.

Noua dinastie, instalată în 1866, îl întrebuințează adeseori pe Storck. El este acela care fixează fizionomia tinerei perechi domnitoare, după cum o făcuse pentru prinții care i-au precedat, Alexandru Cuza și soția sa. Cînd domnitorul Carol și domnița Elisabeta au durerea să piardă pe unica lor copilă, sculptorul modelează pentru Mausoleul din Parcul regal al Cotrocenilor statua culcată a prințesei, cu o grație mișcată și mîngîietoare. În fața vechei săli a tronului, palatul regal păstra de asemeni statua reprezentînd pe Carmen Sylva, prima regină a țării, întinzînd paharul băuturii ei întăritoare soldatului rănit în războiul independenței (1877). Tezaurul de simboluri care pecetluiau legătura sufletească a noii domnii cu țara îi datorește mult lui Storck. Tot el este acela care, după încetarea războiului din 1877, este chemat să imortalizeze în fața Rahovei și a Smîrdanului, în Bulgaria, amintirea faptelor de arme care au dăruit țării independența sa. Cele două monumente, compuse din cîte o coloană colosală de granit pe care se ridică statua de bronz a „României“, cu pieptul îmbrăcat în zale și cu sabia în mînă, au fost distruse însă, în timpul războiului din urmă, de urmașii acelora care cu patru decenii în urmă își cîștigau cu ajutorul nostru libertatea lor. Către sfîrșitul vieții sale, venită pe neașteptate, sculptorul care, împreună cu Theodor Aman, devenise unul din întemeietorii Școalei de Belle-Arte din București, evoluează către o manieră realistă, despre care ne stau mărturie micile teracote înfățișînd personaje populare și scene idilice, care, nu fără îndreptățire, au fost comparate cu poeziile lui Alecsandri

și pînzele lui Grigorescu, artiști la care pitorescul românesc a ajuns oarecum la expresia lui tipică.

Academiile de Belle-Arte, înființate în 1864, în București și Iași, capitalele principatelor unite cu puțini ani în urmă, dau repede o recoltă bogată de artiști. Cine urmărește cataloagele „Expoziției artiștilor în viață" poate constata progresul rapid al unui talent plastic, care n-aștepta decît clipa eliberării din vechea constrîngere. Încă din 1872 și de atunci încolo neîncetat, printre expozanți întîlnim tot mai des numele unor artiști formați în atelierele românești. Printre acestea se impune acela al lui I. Georgescu (1857—1898), care, dacă nu începe seria sculptorilor din România, inaugurează pe aceea a sculptorilor români. Cazul său este dintre cele mai izbitoare. Apărut într-un mediu artistic în care tradițiile nu se constituiseră și în care interesul general îl secunda cu destulă indiferență, lucrînd în răstimpul unei vieți scurte, I. Georgescu a produs totuși lucrări de un desăvîrșit echilibru artistic, în care o fină devinație psihologică se unește cu o solidă știință a modelajului. Însușirile de ascuțime și moderație ale lumii din care se ridicase trăiesc o viață nouă în operele acestui artist, care, evitînd excesele, știe să rămînă sobru fără răceală și sensibil fără ostentație.

Ioan Georgescu venea din lumea micilor negustori bucureșteni. Părinții săi îl destinaseră artizanatului și primele sale îndemînări le cîștigă Georgescu în Școala de meserii, de unde trece în atelierul de sculptură al lui K. Storck, la Academia de Belle-Arte. Lucrarea care îi aduce diploma academică este un nud de bătrîn, păstrat în colecțiile Pinacotecei Statului, în care detaliul anatomic bine studiat nu compensează atitudinea forțată a corpului și expresia inertă a figurii. Biograful său, d-l N. Petrașcu, ne vorbește și de un basorelief, inspirat de Girardon, reprezentînd *Răpirea Proserpinei* și care a dispărut în focul care, în 1884, a mistuit o parte din clădirea Școalei de Belle-Arte. Această lucrare îi aduce lui Georgescu bursa de studii în străinătate, pe care, în 1878, le desăvîrșește la Paris, cu Eugène Delaplanche. Se știe care este locul acestui maestru în sculptura fran-

ceză a celei de-a doua jumătăți a veacului trecut. Împreună cu Falguière, cu Mercié, cu Puech, Delaplanche este unul din artiștii care alcătuiesc succesiunea lui Carpeaux și care imprimă sculpturii franceze, sub Imperiul al doilea, caracterele ei de eleganță și suplețe, într-un al doilea rococo. Lecțiile maestrului format la Școala din Roma și a cărui inspirație nu era străină nici de modelele quattrocentului florentin, redescoperit acum cu mult entuziasm, par a fi folosit discipolului român. Gracilitatea formelor tinere, care inspirase maestrului grupul *L'Enfant monté sur une tortue* sau renumitele sale Eve, atrage și pe elevul său. Așa ia naștere statua *În rugăciune*, distinsă la Salonul din Paris în 1880 și care acum se găsește în Pinacoteca Statului din București. Elanul rugăciunii, mîinile care se strîng cu putere, privirile care caută spre cer, buzele pe care expiră murmurul fervent al implorării completează o expresie de o mare intensitate. Această rugăciune este însă a unui copil; ea nu este a deznădejdei în luptă cu adversitatea, ci a unei purități plină de încredere și candoare, vorbind mișcător din grația formelor abia înflorite.

Înapoiat din Franța, în 1882, Georgescu execută la început o serie numeroasă de busturi, printre care se distinge acela al actorului Mihail Pascaly, așezat în Foaierul Teatrului Național din București. Este o bucată remarcabilă prin modelajul ei precis și nervos. Caracterul modelului trăiește cu putere în patetismul trăsăturilor întinse, încadrate de bogata coamă romantică. O mențiune specială merită și bustul în marmură al Iuliei Hasdeu, geniala poetă adolescentă, a cărei figură simplu și larg modelată este însuflețită de nu știu ce lumină interioară, revărsată prin ochii larg deschiși. Dintre operele mai cunoscute ale lui Georgescu, trebuie amintit apoi nudul de femeie *Izvorul*, păstrat în ipsos în Pinacoteca Statului și datînd din epoca pariziană a artistului. Silueta unduioasă prezintă mișcare și grație, cum nu i-a mai fost dat artistului să mai găsească decît în mica statuie de bronz *Aruncătorul de lănci*, pe care o adăpostește grădina caselor Cerchez din București, în str. D. A. Sturdza, și pe care o remarcă puțini din numeroșii trecători care defilează zilnic prin fața ei. Statua, amintind corpurile tinere și pline

de agilitate ale lui Verrocchio, marchează totuşi unul din momentele cele mai fericite ale carierii artistului nostru.

Comenzile publice nu l-au ocolit pe Georgescu şi, în timpul scurtei sale activităţi, i-a fost dat să execute statua lui Gheorghe Lazăr (1886) şi a lui Pake Protopopescu (1889) în Bucureşti, a lui Gheorghe Asachi (1890) în Iaşi. Monumentul lui Gh. Lazăr este prima statuie executată de un român pentru vreo piaţă a capitalei. Statura impunătoare, drapată într-o largă mantie, capul puternic şi pletos, expresia meditativă a privirilor care par abia a se fi ridicat din paginele cărţii pe care mîinile o ţin deschisă întregeso imagina regăsită de orice bucureştean cînd vrea să-şi reprezinte figura profetică a marelui învăţător. Pake Protopopescu, unul din primarii cari au contribuit mai mult la sistematizarea modernă a Bucureştilor, priveşte de-a lungul întinsului bulevard deschis de el, cu siguranţa calmă a realizatorului. O expresie mai puternică are însă statua aşezată a lui Gheorghe Asachi, care se odihneşte cu adevărat în jeţul bătrîneţii sale, în timp ce fruntea brăzdată şi privirile întoarse înlăuntru manifestă procesul intens al gîndirii.

În ultimii zece ani ai vieţii sale, I. Georgescu a fost profesor al Şcoalei de Belle-Arte din Bucureşti. În atelierul său primesc cea dintîi iniţiere sculpturii Fr. Storck, D. Mirea, Brâncuşi, G. Dimitriu ş.a. Dar pînă a ne ocupa mai de aproape de această a doua echipă a sculpturii româneşti, este necesar să amintim pe cîţiva din artiştii aparţinînd aceleiaşi generaţii cu Georgescu. Printre aceştia se distinge St. Ionescu-Valbudea, fost profesor la Şcoala de Arte şi Meserii din Bucureşti (1855—1918), care-şi înfăţişează pentru întîia oară lucrările sale la Expoziţia artiştilor în viaţă, îndată după absolvirea Şcoalei de Belle-Arte din Bucureşti, în 1881. În anul următor el pleacă la Paris, unde rămîne pînă în 1884, studiind în atelierele lui Falguière şi Frémiet. Distincţiile obţinute la Expoziţia universală din 1889 şi la Salonul oficial îl recomandă atenţiei compatrioţilor săi. Urmînd o cale asemănătoare cu a lui Georgescu, inspirîndu-se din mediul artistic pe care îl domina marele prestigiu al lui Carpeaux, el este un modelator de forme tinere şi graţioase

în *Copii dormind*, *Bust de fetiță*, în *Nud de femeie*, bucăți care se păstrează în Pinacoteca Statului. Interesantul talent al lui Valbudea n-a fost solicitat de nici o comandă mai importantă. Printre puținele opere de proporții mai mari care ni se păstrează de la el, trebuie amintită statua în ghips *Mihai Nebunul* din Pinacoteca Statului. Ciudata statură atletică a bărbatului care ne țintuiește cu privirile-i pătrunzătoare, în timp ce din gura deschisă îi zboară imprecațiile și blestemele, manifestă, prin tot patetismul înfățișării sale, o tendință romantică în artist.

Împreună cu Georgescu și Valbudea se manifestă o seamă de alte forțe noi, care susțin producția sculpturală a timpului, un Athanase Constantinescu, care expune, în 1894, bustul actorului Gr. Manolescu în Hamlet, un Const. Bălăcescu, care cultivă portretistica de caracter și instalează în 1904 monumentul lui Tudor Vladimiresu la Tîrgu-Jiu ; un W. G. Hegel, de origine poloneză, format în Franța, fost profesor la Școala de Arte și Meserii, apoi la Belle-Arte, artist prob și savant, căruia i se datoresc mai multe opere importante, statuetele reginei Elisabeta și a regelui Carol I (1906), păstrate la Muzeul Simu, statua așezată a lui C. A. Rosetti, Monumentul Pompierilor în București și acela al lui Dinicu Golescu în București, precum și cele două statui din Iași, aceea a poetului Vasile Alecsandri și a cronicarului Miron Costin ; un Carol Storck (1854—1924), fiul mai mare al lui Karl, care, după ce studiază cu Rivalta în Florența și după ce lucrează între 1876 și 1880 la Philadelphia (Statele Unite), se întoarce în țară pentru a ajuta pe tatăl său, înainte de a executa singur lucrări de valoare, cum e statua în marmură a protopopului Tudor și mai ales aceea a generalului Carol Davila, din București ; în fine, un George Julian Zolnay, din mîna căruia Pinacoteca Statului păstrează ghipsul unui Înger funerar. După studii terminate la București în atelierul lui Karl Storck, Zolnay pleacă în Statele Unite, unde ajunge mai tîrziu directorul Academiei de Belle-Arte din Chicago și se încadrează în mișcarea plastică de peste ocean. Lista sculptorilor români care lucrează către finele secolului trecut

în București și în alte orașe ale țării s-ar putea desigur prelungi, cu un G. Vasilescu, un D. Tronescu și atîția alții, cari într-o expunere mai întinsă și-ar găsi locul lor. Decorul public al țării datorește mult acestei prime grupe de sculptori români care o înzestrează cu cele dintîi monumente, răspîndesc cunoștința unei tehnice noi și creează o atmosferă de lucru.

Sfîrșitul veacului trecut și începutul veacului nostru cunoaște, în București și în alte orașe ale țării, o bogată ecloziune de monumente. Numeroasele comenzi emanate, în acest timp, din cercuri oficiale sau oficioase se adresează însă cu oarecare rezervă artiștilor români. Sculptorii străini sînt adeseori preferați. Bucureștii primiseră încă din 1876 darul statuii ecvestre a lui Mihai Viteazul, executată de Carrier-Belleuse. Iașii primesc, la rîndul lor, magnifica statuie ecvestră a lui Ștefan cel Mare, datorită lui Frémiet, în 1883. Mai cu seamă însă după 1900 și paralel cu progresul lucrărilor de sistematizare a capitalei, statuile provenind din ateliere străine vin să ocupe principalele ei piețe. Astfel, apar pe rînd statuia lui Al. Lahovari (1901) și a lui Lascăr Catargi (1907), datorite lui Mercié, aceea a lui I. C. Brătianu (1903) și Take Ionescu (1929) de E. Dubois, a Eroilor sanitari de Romanelli, care execută pentru Iași și statua domnitorului Alexandru Cuza (1912), a scriitorului I. Eliade Rădulescu de Ferrari, căruia i se încredințează și monumentul lui Ovidiu din Constanța, modelat cu o artă plină de armonie și noblețe.

Decorul public al capitalei țării și a principalelor orașe se completa astfel printr-un apel la contribuția străină, judecat uneori prea larg. În 1890, apare astfel, sub conducerea lui N. Petrașcu, revista *Literatura și arta română*, care cerea nu numai o artă de inspirație națională, dar și o încredere mai largă față de talentele indigene. Revista publică în acest sens articolele arhitectului I. Mincu și încearcă să cîștige interesul general pentru tînăra producție locală, nu numai prin articole de critică, dar și prin reproduceri de artă aduse cu fiecare număr, din care nu lipsesc operele de sculptură ale unui Georgescu, Valbudea, G. Vasilescu și ale mai tinerilor Fr. Storck, O. Späthe și D. D. Mirea.

Din aceeaşi stare de spirit se constituie în 1900 asociaţia de pictori şi sculptori „Tinerimea artistică", pusă de la început sub patronajul principesei Maria, viitoarea regină. Asociaţia „Tinerimii artistice" există şi azi şi expune regulat, dar rolul ei în gruparea şi organizarea talentelor româneşti a fost precumpănitor în epoca încheiată cu izbucnirea războiului mondial. După „Expoziţia artiştilor în viaţă", înfiinţată, după cum am văzut, în 1865, după expoziţiile cu opere de-ale artiştilor români şi străini ale „Societăţii amicilor de belle-arte", creată în 1873, unde apar pentru întîia oară colecţiile generalului D. Mavrus, bunicul marelui colecţionar de mai tîrziu dr. I. Cantacuzino, în fine, după asociaţia artistică „Ileana", „Tinerimea artistică" este cea de-a patra organizaţie de expoziţii artistice a ţării. Sculptura „Tinerimii artistice" cultivă modelajul realist în capete de expresie, pe care se pictează o emoţie. Chiar numai titlurile unora din aceste opere, trădînd o intenţie oarecum literară, manifestă această tendinţă, explicabilă, pînă la un punct, prin faptul că, fiind rareori chemată să execute lucrări monumentale, tînăra sculptura a epocii se mulţumeşte cu opere mai reduse, destinate să împodobească unele din bogatele interioare contemporane. Tendinţa începe să se pronunţe înainte de „Tinerimea artistică", dar se intensifică în cadrul ei.

Astfel, un Filip Marin (1865—1928), a cărui formaţie începe în Bucureşti şi continuă la Paris, expune, încă din 1894, *Suvenirul*, urmat de *Cugetarea*, *Reminiscenţă*, *Remuşcare*. D. D. Mirea (născut în 1868), fost profesor al Şcoalei de Belle-Arte din Bucureşti, care îşi propune probleme de sculptură naţională şi istorică, cu ciobani prinşi în poza lor pitorească sau cu bustul legendarului Radu Negru, sacrifică şi el gustului timpului, expunînd la „Tinerimea artistică" portretul *Gînduri triste* (1908). O. Späthe (născut în 1875), după studii la Berlin cu Lessing şi cu Eberle la München, unde execută *Faunul dansînd* (1898), una din principalele lui lucrări, astăzi în colecţiile Muzeului Simu, se rînduieşte printre cei mai activi expozanţi ai „Tinerimii artistice". Lucrările sale aparţin aceleiaşi categorii amintite, cu *Melancolie*, *Satir*, *Ciobanul* sau cu lucrări mai mari de un caracter ale-

goric, precum *In hoc signo vinces* sau *Fiat lux*, în care intenția de a filozofa a artiștilor germani nu folosește totdeauna sculptorului. Dintr-un capitol al sculpturii românești de caracter, dezvoltată în nemijlocită conexiune cu „Tinerimea artistică“ și uneori independent de ea, nu trebuie să lipsească nici amintirea lui Const. Gănescu, născut în 1865 și trăind departe de țară, unde opera lui este mai puțin cunoscută. Muzeul Simu păstrează patru lucrări de Gănescu, *Preot predicînd*, *Zgîrcitul*, *Bolnavul* și *Trei ecleziaști*, opere de o inspirație violent caracterizată, amintind sarcasmul lui Daumier.

Poate însă nimeni altul ca Fr. Storck (născut în 1872), fiu al lui Karl, al treilea artist din familia sa, nu contribuie mai mult să imprime coloratura ei psihologică sculpturii din cercul „Tinerimii artistice“, înainte de a ajunge la lucrări de un sentiment plastic mai viguros. Studiind la început în atelierul lui I. Georgescu, pentru a continua la München cu Wilhelm von Rümann, Fr. Storck se înapoiază în țară, după șase ani de absență, în timpul cărora opere de-ale sale sînt expuse în mai multe săli germane. Una din primele lucrări pe care le expune este *Aruncătorul de pietre*, executată la München, în 1896, modelajul unei atitudini dinamice, studiată cu corectitudine academică. Simultan cu o bogată activitate portretistică, Fr. Storck dă contribuția sa „Tinerimii artistice“, unde apar pe rînd capetele sale de expresie și statuetele intitulate în chip caracteristic *Castitate*, *Aurora*, *Tristețe*, *Pe gînduri*, *Căință* etc. Prilejul lucrărilor mai mari nu întîrziază. Un monument consacrat războiului independenței, în comuna Cislău, grupurile monumentale înfățișînd *Industria și Agricultura*, pentru fațada Băncei de Credit Român din București, unul din Giganții din Parcul Carol, statuele celor patru Evangheliști, executate în bronz pentru capela familiei Gheorghieff, ridicată de arhitectul I. Mincu în Cimitirul Bellu din București, impun numele sculptorului, devenit între timp profesor de desen și modelaj al Academiei de Belle-Arte din București.

Mai cu seamă lucrările acestea din urmă merită să reție atenția prin încercarea lor de a găsi echivalențele sculpturale ale liniei și atitudinii fixate în icoanele bi-

zantine ale țării. Monumentalele figuri așezate în cele patru colțuri ale capelei, ea însăși una din cele mai de seamă opere arhitecturale ale epocii, opresc neapărat pe vizitator. S-ar putea spune că stilul acelor figuri reprezintă mai degrabă o adaptare modernă a bizantinismului, o atenuare realistă a lui, dacă luăm seama la expresia individualizată a capetelor. Nu e mai puțin adevărat însă că tratarea geometrică a draperiei, pe marginea căreia apar vechile motive ornamentale ale cioplitorilor în piatră, puternica concentrare a compoziției și liniștea măreață a întregei aparențe izbutesc să dezvolte valori monumentale din indicațiile iconarilor bizantini mai vechi. Artistul n-a rămas, de altfel, la portretistica realistă, cu intenții psihologice, căreia i se datoresc și o serie de capete de țigănci, studiate sculptural acum pentru întîia oară. În statuetele pe care le modelează după război și care, potrivit deprinderii literare mai vechi, continuă să se numească *Spre infinit*, *Mister*, *În contemplație*, *Adolescență* etc., atenția sculptorului se îndreaptă spre o artă mai stilizată, în care formele, văzute larg, întregesc contururi de un frumos efect decorativ.

Printre expozanții „Tinerimii artistice" se găsea și Dumitru Paciurea (1875—1932), fost elev al lui Vladimir Hegel la Școala de Arte și Meserii din București. După studii la Paris, care durează patru ani, într-o vreme în care marea reputație a lui Rodin se impusese, Paciurea se înapoiază în București și, în 1909, devine profesor al Școalei de Belle-Arte, în locul rămas vacant prin pensionarea lui Hegel. Opera lui Paciurea reprezintă momentul pătrunderii impresionismului în sculptura românească. Modelajul lui se oprește, mai mult decît asupra volumelor sau a conturului general, asupra suprafeței, descompusă într-o mare multiplicitate de planuri, pe care lumina joacă cu mii de răsfrîngeri. Este cu toate acestea dificil a face din Paciurea omul unei școale și al unui curent. Natură solitară și profundă, acaparat de viața interioară într-un chip destul de neobișnuit pentru un artist plastic, Paciurea era un om al drumurilor sale proprii. Încrucișarea pașilor săi cu aceia ai lui Rodin era efectul unei afinități elective. Același curent patetic

de sensibilitate însuflețește pe ambii artiști. Dacă lui Paciura i-ar fi plăcut să exprime teorii artistice, așa cum a făcut Rodin întreținîndu-se cu Rilke și Gsell, am fi avut poate o interesantă estetică a tragicului imanent. Paciurea era însă un taciturn. Navigator pe apele oceanului lăuntric în aceeași măsură ca și observator al formelor exterioare, meditația artistului sfîrșea totdeauna în perplexitate. Din această pricină avem impresia că în operele lui rămîne totdeauna ceva neexprimat și că o atmosferă enigmatică le înfășoară. Sculptura românească atinge cu D. Paciurea, căruia va trebui să-i alăturăm pe Brâncuși, punctul cel mai înalt al evoluției ei. Contemporanii n-au avut însă totdeauna justul sentiment al măreției acestui maestru, care în timpul întregei sale cariere a primit o singură comandă oficială, restul timpului folosindu-l în modelaje de busturi, în proiecte monumentale și în alegorii în care capătă formă visarea lui tragică și neliniștită.

Busturile lui Paciurea ar merita singure o cercetare amănunțită. Deși, după categoria lor, ele aparțin unei producții larg reprezentată la „Tinerimea artistică", se deosebesc totuși de aproape tot ce se expunea aci prin faptul că niciodată ele nu se mulțumesc să noteze o expresie fugitivă și, cu atît mai puțin, un sentiment tipic și convențional. Intuiția artistului pătrunde adînc în individualitatea modelului. Priviți bustul pictorului Luchian. Capul se sprijină cu delicatețe pe degetele răsfirate ale mîinii și în această simplă atitudine, care economisește forța și parcă se teme să apese prea mult, retrăiește toată gingășia minunatului pictor al florilor. Un zîmbet pornește de pe gura spirituală și aleargă pe toate trăsăturile figurii, dar se oprește sub ochii care privesc cu tristețe spre lume. Aproape toate operele portretistice ale lui Paciurea manifestă aceeași putere divinatorie care, trecînd peste etichetările psihologice generale, pătrunde în particularitatea irațională a omului. Nici operele alegorice ale lui Paciurea, acele care se numesc *Sfinxul* sau *Zeul Războiului*, nu pornesc de la vreo concepție intelectuală, de la vreo idee căreia i se caută echivalențele plastice. Ele sînt mai degrabă monumentalizarea unor expresii în care apare ceva din adîncimea tragică

a sufletului. Nimeni nu va privi apoi fără emoție bustul lui Cristos în clipa în care strigă cerului rugăciunea sa: „Părinte, iartă-le lor, căci nu știu ce fac“. Gura expiră ultimul său suspin și spasmul supremei dureri înalță capul și trece prin tot corpul, a cărui mișcare abia indicată nu este mai puțin elocventă.

În Parcul Carol I, amenajat pentru Expoziția jubiliară din 1906, Paciurea a modelat statua în piatră a unuia din Giganții cari păzesc pe frumoasa adormită în romantica grotă, care închide perspectiva centrală a grădinii. Este o statură michelangelescă, în care efortul supraomenesc al uriașului care vrea să rupă lanțurile încătușării sale provoacă un furtunos joc al musculaturii. Este singura lucrare executată de Paciurea la scară mare. Abia dacă i se poate alătura statua Adormirii Maicii Domnului, instalată în cavoul familiei Stolojan din Cimitirul Bellu, a doua încercare, împreună cu a lui Storck, de a trece în sculptură viziunea pictorilor bizantini. Trupul celei adormite este comprimat în plan. Orizontalitatea acuzată de liniile draperiei care ascunde puținătatea corpului de mucenică lucrează cu puterile ei liniștitoare. Somnul acesta este al veșniciei. Doar capul, cu prelungile-i trăsături, detașîndu-se pe aureola lui, trăiește în sfințenie nealterată. O fluență de linii care alunecă în plan și se rotunjesc în jurul gîtului muzicalizează întregul. Inspirația atît de turmentată a lui Paciurea a cunoscut această singură clipă de odihnă. Dincolo de ea, fantezia sculptorului închipuie acele ciudate figuri, cu cap de om și cu trupul unor fabuloase spețe feline, în care arta lui Paciurea atinge punctul extrem al enigmei sale. Artistul le numește *Himere*, și straniul lor înțeles ascuns ni se luminează în parte numai cînd observăm că expresia lor amintește pe a *Zeului Războiului* sau pe a poetului Eminescu, în monumentul nedesăvîrșit despre care mărturisește numai fotografia publicată acum în urmă de un discipol al maestrului, sculptorul O. Han. Comuna lor expresie de groază și uimire ne indică în bizarele *Himere* o cristalizare a acelei anxietăți profunde care n-a încetat să-l urmărească pe artist. În fine, într-un alt grup de *Himere* sau în grupul întitulat *Durere*, amintirea oricărei forme reale și a

oricărei expresii psihologice dispare. Proiecţie directă a turmentului interior, fără mijlocirea vreunei reprezentări împrumutate lumii văzute, arta lui Paciurea atinge în acest punct tehnica expresionismului, pe care o găseşte, de altfel, fără concursul vreunei influenţe externe.

Altul este temperamentul lui Constantin Brâncuşi (născut în 1876), care, după ce studiază cu I. Georgescu în Bucureşti şi lucrează cîtva timp în ţară, porneşte către sfîrşitul veacului trecut spre Paris, unde operele lui, mult preţuite de un public cosmopolit, impun o nouă formulă plastică. Duhul neliniştii inspira pe Paciurea. Acela al liniştii şi al eternităţii constituie geniul lui Brâncuşi. Paciurea este un individualist, o natură concentrată şi singuratică, căruia lipsindu-i orice punct de sprijin în afară, este veşnic ameninţat să se prăbuşească. Teroarea îl stăpîneşte mai tot timpul. Vîntul vremelniciei suflă peste formele pe care le consideră, topindu-le consistenţa şi transformîndu-le într-un joc înşelător de aparenţe. Brâncuşi trăieşte însă într-o lume de certitudini solide, pe care şi le apropie prin tactilitate, adevăratul organ al proprietăţii. Universul lui Brâncuşi se compune din structuri inalterabile, din formele pure pe care hărnicia sa se complace a le descoperi sub accidentalul lucrurilor văzute. Acolo unde cercetarea lui încetează, el nu se sfieşte să lase a vorbi materia însăşi, care nu este amorfă decît pentru cine nu se pricepe să recunoască în ea rezultatul unei lucrări plastice infinit mai perfecte decît a omului, aceea a Naturii. Lunga şi răbdătoarea aplicaţie a căutătorului de forme şi sentimentul entuziast al materiei au produs uneori impresia că în firea acestui fiu al poporului trăiesc îndepărtatele tradiţii şi virtuţi ale unui lung şir de meşteri ţărani. Şi, de fapt, judecîndu-l după tipul muncii sale, Brâncuşi nu reproduce figura atît de răspîndită a artistului modern, boem prin dezrădăcinare, aşteptînd de la jocul capricios al inspiraţiei rezultate mai preţioase decît acele pe care le poate cuceri temeinicia unei munci sprijinită de o pasionată vocaţie profesională. În mijlocul Parisului modern, Brâncuşi readuce astfel imagina şi virtuţile unui meşter din alte timpuri, stăpîn pe toate detaliile tehnice ale meşteşugului său, iubind lucrul mî-

nilor sale atît de mult încît nici un amănunt al execuției, pînă în clipa în care opera se înfățișează privirilor noastre, nu este încredințat vreunui tehnician străin. Arta se întoarce cu Brâncuși în artizanat, dar pentru a găsi aci un cadru al creației și valori expresive de un mare interes.

Admiratorii operelor lui Brâncuși obișnuiesc să le distribuie în două categorii, una naturalistă, întinzîndu-se pînă în primii ani ai instalării sale la Paris, cealaltă abstractă, datînd de mai tîrziu. Aceasta nu vrea să spună altceva decît că, în prima sa fază, artistul pornește de la observația atentă a unui model. Formația lui Brâncuși a trecut, în adevăr, prin studiul aplicat al naturii și chiar printr-o solidă inițiere anatomică, după cum o dovedește modelajul unui corp jupuit (écorché), care se păstrează la Facultatea de Medicină din București, în laboratorul dr. D. Gerota. Chiar sub aceste auspicii și cu aceste preocupări, primele opere ale lui Brâncuși știu să susțină descrierea formelor exact observate prin intuiția sensului lor ideal mai adînc. Cine privește, de pildă, capul de copil, executat în piatră, formele lui indecise și parcă neînchegate, urechea faunescă, ochiul abia crăpat pentru a privi în lume cu o expresie în care nu s-a aprins nici un înțeles, este cu neputință să nu-și spună că ne găsim aci în fața unei schițe a naturii și că măiestria artistului a stat în a surprinde dibuirile ei, munca ei penibilă și nedesăvîrșită în lucrarea de organizare a materiei vii. Nu numai, de altfel, în acesta sau în celelalte capete de copii, pe care le modelează în prima sa epocă, se complace Brâncuși să descindă pînă la limitele plasticului. Este o caracteristică a artei sale din această vreme tendința de a urmări luptele dramatice ale materiei cu forma. Această luptă este evocată simbolic în bucata *Somnul*, păstrată la Muzeul Simu. Iar dacă în *Capul de copil* despre care a fost vorba mai sus materia vie este evocată în sforțarea ei de a se organiza, în *Somnul* ea ni se înfățișează în procesul de descompunere, în momentul în care este pe cale să reintegreze anorganicul. Frumosul cap, care se desprinde din bucata neregulată de marmură, tinde în același timp să reintre în el. O jumătate a figurii a intrat

în umbră şi grăuntele pietrei cucereşte fruntea nobilă. Celelalte trăsături se păstrează în frumuseţea lor intactă, și numai unda de durere care pare a trece peste pleoapele închise ne spune că în adîncimea somnului său figura reprezentată resimte cumplita luptă a formei cu materia.

Maniera abstractă şi mai recentă a artei lui Brâncuși a găsit deopotrivă admiratori fanatici și detractori. Pentru dreapta ei judecată, se cuvine însă a nu o izola de tot ce i-a premers și a pregătit-o. Totdeauna Brâncuși a fost un cercetător al substratului, un investigator al adîncimii. Numai că dacă altădată i se părea că sub învelişul aparenţelor se dezvoltă neîncetat un proces de agregări și desfaceri, pe care a știut să le evoce cu o neasemănată intuiție, privirea lui matură descopere acum forma statică și eternă sub jocul aparenţelor pieritoare. Tehnica sa constă în a îndepărta tot ce este accidental în înfăţişarea unei fiinţe, ba chiar tot ce ţine de expresia emoţiilor superficiale, pînă în clipa în care întîlneşte forma tipică şi simbolică pe care a luat-o viaţa acolo. Așa au apărut *Eva, Portretul domnişoarei Pogany, Pasărea măiastră* (ultimele două în colecţia Fr. Storck), precum şi atîtea alte opere uimitoare. Artistul taie lemnul sau piatra, bate metalul, rotunjeşte o formă și mîngîie o suprafață cu o aplicație care durează luni sau ani și care vrea să atingă într-un răstimp limitat al vieții ceea ce obţine natura milenară în elaborarea formelor ei pure. Această artă fără strălucire, stoică și răbdătoare, rivalizează cu un model înalt. Exemplul lui Brâncuşi a impus. În stabilirea directivelor contemporane ale abstractismului, contribuţia sa a fost a unui inițiator și a unui maestru.

Există o sculptură românească a războiului. Marele Cartier General întruneşte în 1917, într-o expoziţie deschisă în sălile Şcoalei de Belle-Arte din Iași, mai mulți tineri artişti cari, în insuficientele condiţii de lucru de atunci, se mulţumesc cu modelajul unor simple statuete, aspecte din lumea frontului sau a populaţiei civile, surprinse în momentele caracteristice ale durerii și umilinţii lor. Un Gheorghe Tudor (născut în 1882) nu depăşeşte niciodată această fază. Un Jalea, un Medrea, un

Han, despre cari se vorbește acum întîi, dezvoltă însă cariere mai bogate și susțin, prin producția lor, o bună parte a activității sculpturale în cele două decenii care urmează războiului.

I. Jalea (născut în 1887) începe prin a studia în București cu Paciurea și continuă la Paris, într-un moment în care reputația lui Bourdelle se impunea. Pierde în timpul războiului brațul drept, dar continuă să modeleze. Sfîrșitul războiului îl readuce în Franța, unde, în 1919, instalează un monument comemorativ la Dieuze (Lorena). Membru al Salonului de toamnă, în 1922 expune grupul *Hercule și Centaurul*, operă în care influența lui Bourdelle este incontestabilă. Mișcarea în toate formele ei este tema aproape constantă a sculpturii lui Jalea. Lucrările de dimensiuni mai mici, *Săpătoarele* sau *Lăptăresele*, sînt împrumutate muncii umile, și cu prilejul lor, în felul în care ele repetă și încadrează același motiv dinamic, se exprimă tendința sculptorului de a depăși simpla transcriere de impresii și de a compune. În *Victoria* din colecțiile Muzeului Toma Stelian și în *Arcaș în repaos* din Pinacoteca Statului elanul forței și plenitudinea ei sînt evocate în chip foarte fericit. Artist neliniștit, în activă cercetare de sine, Jalea întreprinde și o serie de lucrări monumentale.

C. Medrea (născut în 1889) vine din Ardeal, unde pînă în anii din preajma războiului nu exista încă o sculptură românească. Viața publică a regiunii, dominată de elementul maghiar, alcătuia o condiție mai degrabă nefavorabilă înfloririi talentelor românești. Medrea este unul din puținii ardeleni care ascultă de îndemnurile unei vocații plastice. După studii la Budapesta și după o călătorie mai îndelungată în Germania, Medrea se stabilește în 1914 la București, unde începe să expună la „Tinerimea artistică". Talentul său este însă mai remarcat în expoziția războiului, unde înfățișează bucăți care, după gustul și interesul momentului, înfățișează în mici statuete *Prizonieri* sau *Refugiați*, lucrări în care tendința de a stiliza se pronunță cu evidență. Seria numeroasă de busturi pe care le execută după război impun numele lui Medrea ca acela al unuia din cei mai buni portretiști. Inspirîndu-se cu inteligență din

marea lecție a portretisticei romane, Medrea evocă chipul omenesc cu mijloacele unui larg modelaj, în care se exprimă viața sufletească limpede și senină a modelelor sale preferate. Un interes foarte susținut a acordat Medrea tehnicei basoreliefului, executînd o seamă de lucrări în care simboluri delicate și adînci se dezvoltă în ritmice înlănțuiri de forme. *Maternitatea* și *Leda cu Lebăda* sînt momentele cele mai reușite ale acestei activități. Atras un moment de un ideal arhaizant, care prilejuiește cîteva din torsurile sale, Medrea găsește timpul necesar pentru studiul cîtorva lucrări monumentale. Din nefericire, unul din cele mai izbutite printre acestea, *Monumentul Aviatorilor*, a rămas în ghips. Mai tîrziu, el a reluat motivul alergării în car, pe care îl proiectase pentru baza monumentului, și opera care a rezultat marchează prin elanul și energia supraomenească a gestului care biciuiește caii înaripați porniți spre cer unul din momentele cele mai fericite ale inspirației lui Medrea. O mențiune specială se cuvine monumentului *Dr. Lucaci,* care înalță azi pe una din piețele publice ale Satului Mare impresionanta statură a profetului și luptătorului.

O. Han (născut în 1891), fost elev al lui Paciurea, a cărui catedră o ocupă în prezent, face de asemeni parte din artiștii pe care viața frontului sau suferința populației îl solicită, la început, cu lucrări de un stil impresionist. Drumurile sale trebuiau însă să se îndrepte către o viziune mai sintetică, și exemplul lui Bourdelle, pe care îl putea studia în cîteva însemnate opere adăpostite la Muzeul Simu, nu pare a fi fost fără importanță asupra orientării sale mai noi. Independent însă de lecția marelui maestru francez, există în firea lui Han afinitatea pentru marile simboluri și pentru marile atitudini, care trebuiau să respingă minuția unei observații realist-impresioniste. Astfel de simboluri caută Han și în busturile sale de scriitori și artiști, printre care acele ale unui Sofocle, Eschil și Dante ne vorbesc cu o austeritate mitică. Din această serie face parte și chipul unui Eminescu tînăr, înălțînd spre cer o frunte scăldată în lumină. În grupurile *Eden, Isus și Magdalena, Primul sărut,* artistul stilizează puternic formele naturale și le compune în grupuri statice, al căror contur geometric îi

place a-l accentua. O linie mai caldă și mai melodică posedă seria *Elegiilor* sale. Modelator vigulos, insistînd asupra volumelor, Han s-a orientat de timpuriu către sculptura monumentală. O serie numeroasă de monumente, realizate sau numai proiectate, afirmă un temperament robust și o știință solidă a compoziției.

Cu Jalea, Medrea și Han sculptura românească intră într-o fază nouă, ale cărei realizări pot fi apreciate felurit și de la caz la caz, dar căreia nu i se poate contesta aspirația spre monumental, viziunea mai largă în spațiu și o fantezie constructivă mai îndrăzneață. În cultivarea și dezvoltarea acestor însușiri stă tot programul tinerei generații plastice, care numără azi atîtea talente. În fruntea lor trebuie trecute numele Miliței Petrașcu, care expune la Salonul Independenților din Paris încă din 1919 și lucrează cîțiva ani în atelierul lui Brâncuși. Portretistă dintre cele mai înzestrate, Milița Petrașcu aduce în alte opere ale ei curiozitate pentru tehnicele arhaice ale artei și pentru experimentarea unor materiale puțin folosite de obicei. Scrijiliturile sale pe granit și marmură constituiesc o grupă de opere de un farmec straniu. Basorelieful îi datorește frontonul Judecătoriei de Verde din București, în care atitudini expresive se compun cu euritmie, și monumentul Ecaterinei Teodoroiu din Tîrgu-Jiu, completat prin patru statui hieratice, drapate în costumul țărănesc al femeilor din rîndul cărora s-a ridicat uimitoarea eroină a războiului nostru din urmă. O seamă de alte talente feminine se alătură Miliței Petrașcu, Céline Emilian, fostă elevă a lui Bourdelle, care se remarcă prin portrete și mici statui de o mișcare grațioasă. Apoi d-nele Lavrillier-Cosănceanu, de asemeni elevă a lui Bourdelle, și Irina Codreanu, care aduc contribuția sensibilității lor. Un Mac Constantinescu, artist abil și, ca mai toți foștii elevi ai lui Brâncuși, tehnician savant, capabil să smulgă noi valori expresive din materiale, printre care arama bătută s-a bucurat adeseori de preferința sa, apoi un Onofrei, Baraschi, Călinescu, Irimescu, Caragea și atîția alții alcătuiesc ultima echipă a sculpturii românești, care și-a depus în mîinile lor destinele ei viitoare.

1938

ȘTEFAN DIMITRESCU

Se împlinesc șase ani de cînd pictorul Ștefan Dimitrescu a plecat dintre noi. Vestea ne-a venit pe neașteptate, puţin timp după ce îl revăzusem într-una din grăbitele lui apariţii prin Bucureşti. Pleca fără multă zarvă, discret și cu acea grabă caracteristică omului foarte delicat, care punea în atmosfera tuturor întîlnirilor sale ceva din teama de a nu fi de prisos și de a nu supăra. Cîtva timp nu ne-am putut obişnui cu ideea că nu vom mai revedea niciodată pe binevoitorul şi prețuitul prieten, pe care, cînd nu-l întîlneam mai multă vreme prin București, îl regăseam la Iași, printre elevii Academiei de Arte Frumoase, cărora ținea să le prezinte și unele din prelegerile amicilor săi bucureșteni, sau printre prețioasele tablouri ale Pinacotecii din Iaşi, căreia se străduia să-i dea o organizare modernă și s-o îmbogățească cu pînze de-ale colegilor săi, apreciați de el în chip generos. Mai tîrziu a trebuit să primim și această idee, păstrînd totuși mai vie, mai limpezită, icoana artei sale.

Ștefan Dimitrescu s-a născut la 18 ianuarie 1886, în orașul Huși, care devenea, prin el, leagănul unei întregi serii de pictori. De aci a pornit și Aurel Băeșu, dispărut de timpuriu, apoi Adam Bălțatu și alți coloriști sau desenatori mai tineri, care vor lega odată de imaginea patriarhalului oraş de pe malul Prutului numele uneia din cele mai interesante școli româneşti de pictură.

Studiind mai întîi la Iaşi, într-o vreme cînd destinele Şcolii de Arte Frumoase erau încredinţate lui Panaiteanu, Ştefan Dimitrescu a crezut o vreme că va rămînea la pictura bisericească, pe care o îmbogăţea cu împodobirea bisericilor moldoveneşti din Agăş, din Asău, din Gheorghiţa, sau acea muntenească din Netezeştii Ilfovului, executată în tovărăşia bunului său prieten, N. N. Tonitza. Drumurile acestea s-au încrucişat însă cu alte îndemnuri, încă din anii 1912—1913, cînd Ştefan Dimitrescu lucrează cu multă sîrguinţă la Paris.

În cea dintîi expoziţie a lucrărilor sale, pe care o organizează curînd după înapoierea sa în ţară, într-una din sălile din preajma Ateneului, pictorul păstrează ca un reflex din pictura lui Toulouse-Lautrec, care în anii dinaintea războiului rămăsese încă printre zeii boemei din Montparnasse. Ce vor fi devenit acele pînze, reprezentînd săli de teatru sau de cafenea, cu figuri caracteristice, pictate într-o intenţie vădit psihologică şi care aminteau pînzele fixînd forfota pitorească a vestitului cabaret Moulin Rouge, cu care Toulouse-Lautrec interesase atît de puternic pe contimporanii săi ?

Curînd însă căile pictorului nostru cotesc, după indicaţia evenimentului hotărîtor al războiului. Folosit de Marele Cartier General din Iaşi, Şt. Dimitrescu porneşte cu uneltele sale de pictor pe front şi, din spectacolul suferinţii şi pietăţii de-acolo, ochiul său reţine imaginea devenită prima sa compoziţie mai de seamă, *Morţii de la Caşin*, expusă astăzi la Muzeul Militar.

De aci începe seria de tablouri prin care Ştefan Dimitrescu devine unul din pictorii ţăranului român, pe care îl reprezintă în atîtea din figurile sale caracteristice, apoi în scenele tipice ale muncii sau ale odihnei sale. Mulţi dintre vizitatorii Salonului Oficial din 1924 vor fi reţinut imaginea puternicei compoziţii *Cina*, astăzi în colecţiile Muzeului Kalinderu, unde grupul ţăranului, al femeii şi copiilor săi, ospătîndu-se în jurul joasei mese rotunde, are, în marea lui simplitate şi reculegere, caracterul unei adevărate acţiuni rituale, pătrunse de un adînc sens religios. Aceeaşi inspiraţie se continuă şi în pînzele pe care, începînd din 1926, le expune în tovărăşia lucră-

rilor lui Tonitza, Șirato și Han, în expozițiile așa-numitului „Grup al celor patru".

Pictura țărănească a lui Ștefan Dimitrescu reprezintă un moment de reacțiune antiimpresionistă, cu puternica ei accentuare a desemnului. Și acesta a rămas Dimitrescu întotdeauna, încît chiar în acele pînze pe care el le aduce de pe coasta Mării Negre, de la Balcic sau Mangalia, sau de prin bogatele grădini ale orașului natal, al căror farmec l-a fixat cu un deosebit lirism, sub coloritul plin de căldură, se întrevede disciplina riguroasă a desenatorului. „Desenul, a spus cineva, este conștiința picturii." Această conștiință a fost foarte puternică la Ștefan Dimitrescu.

Puțin timp înainte de a muri, Șt. Dimitrescu îmi spunea cît îl pasionează tehnica desemnului, căruia ajunsese să i se devoteze cu o preferință aproape exclusivă. Cîteva din roadele acestei aplicații apăreau la Salonul Oficial din 1933, pus sub auspiciile umbrei lui iubite. Au trecut de-atunci șase ani și ori de cîte ori icoana lui revine printre noi nu putem să nu ne emoționăm la amintirea omului care a trecut printre noi cu acea înaltă și nobilă discreție, care a fost și a artei sale.

1939

GH. PETRAŞCU

„Desenul este probitatea artei", a spus Ingres odată. Observaţia răspunde desigur modului de a lucra al maeştrilor mai vechi, care aninau coloarea pe suportul solid al formelor desenate cu multă îngrijire. Desenul este deci probitatea artei pentru toţi acei artişti cari nu evocă aparenţa lucrurilor decît în legătură cu forma care le susţine. În acelaşi fel, omul prob refuză aparenţele deşarte şi îşi leagă manifestările de conştiinţa lui. Multă vreme desenele scoase la iveală din mapele artiştilor constituiau un mijloc de a ne introduce în intimitatea atelierului lor. Se da astfel publicului posibilitatea de a înţelege temeinicia lucrărilor unor artişti de seamă, „probitatea lor". De la un timp, chipul nostru de a înţelege şi aprecia desenele maeştrilor s-a schimbat, şi vorba lui Ingres, adeseori reprodusă şi meditată, a putut fi comentată cu toată rezerva de către pictorul Henri Matisse. Desenele marilor artişti mai noi nu mai sînt atît dovada temeiniciei lor cît aceea a spontaneităţii şi a originalităţii. Desenul nu mai este pentru noi un document al chipului în care artistul lucrează, ci al modului său de a reacţiona spontan. Desenul a devenit pentru noi mai mult decît o probă a hărniciei, ştiinţei şi conştiinciozităţii artiştilor, o ilustraţie a temperamentului şi a vioiciunii talentului lor. Ne interesează lucrările mai rapide şi mai spontane ale artiştilor ca desenatori, pentru că avem prilejul să recunoaştem în ele latura cu to-

tul genuină a înzestrării şi sunetul propriu al inspiraţiei lor în întreaga mişcare artistică a vremii. Desenele artiştilor sînt ca acele reactive chimice, azvîrlite într-un preparat cu rolul de a scoate la iveală substanţele care-l compun. Citim mai uşor prin desenele artiştilor în firea lor. În siluetele rapide azvîrlite de creionul unui pictor, în petele de tuş sau chiar în urma acului apăsat pe placa de metal a gravorului, artistul pare mai el însuşi, mai liber faţă de procedeele generale ale artei lui şi faţă de convenţiile timpului. Dacă nu mă înşel, acesta a fost gîndul de la care au pornit iniţiatorii acestei colecţii. Acesta este şi gîndul paginilor de faţă, în care se încearcă o cale către înţelegerea artei lui Petraşcu, pornind de la aspectul mai puţin cunoscut al desenelor lui.

Cine vorbeşte despre arta de desenator a lui Gh. Petraşcu, una din cele mai sugestive în mişcarea noastră plastică mai nouă, trebuie să consimtă însă a extinde noţiunea generală a desenului. Căci dacă prin desen înţelegem numai redarea prin alb şi negru a lumii văzute, cadrul acesta este prea strîmt pentru a cuprinde toate acele lucrări ale lui Petraşcu în care artistul părăseşte pentru un moment tehnicile exclusive ale picturii. Tonul coloristic aşternut cu creionul de pastel sau cu pensula acuarelistului se asociază adeseori liniilor sau maselor de umbră ale creionului negru şi ale acului gravorului, încît ceea ce trebuie să numim totuşi desenul lui Petraşcu este în toate aceste cazuri un compromis între desen şi pictură, produsul acelei lucrări mai rapide în care artistul, notînd o impresie sau copiind pe un maestru mai vechi, nu poate disocia cu totul viziunea sa de reprezentarea colorii sau a valorilor, într-atît ochiul şi înzestrarea sa sînt acele ale unui pictor. Ba chiar atunci cînd artistul lucrează numai în alb şi negru, el nu dă din spectacolul lumii văzute liniile şi conturunle, ci alternanţa umbrelor şi a luminilor ; iar pe acestea nu în alăturări răspicate, ca la Ştefan Popescu, ci în lupta şi victoria treptată a unora asupra celorlalte. Categoriile picturalului sînt atît de familiare artei de desenator a lui Petraşcu, încît printre tehnicile gravurei pe metal el adoptă uneori pe acele ale acvatintei, consistînd dintr-o impresiune succesivă a plăcii de metal,

menită să obţină nuanţe multiple ale albului şi negrului. Pictor pînă şi în desenele sale, obiectul văzut, figură, nud, peisagii sau interioare nu se constituie la Petraşcu din contururi, ca la Ressu sau Ştefan Popescu, nici din caierul vibrant al liniilor, ca de atîtea ori la Steriadi, ci din mase de umbră şi lumină, alternînd cu delicateţe. Spre deosebire de alţi artişti, Petraşcu dă apoi în desenele sale un mare loc figurării elementelor imense şi difuze, cerului şi mării, notînd adeseori splendoarea unei zile de vară sau trecerea unui nor, cu mohorîrea de o clipă a atmosferei sau a valurilor. Siluetele omeneşti par în cazul acesta condensate din însuşi elementul imaterial care le înconjoară, o pată mai închisă în peisagiu, peste care joacă irizările luminii. Se poate în adevăr spune, întrebuinţînd o formulă care tălmăceşte impresia noastră cea mai generală, că în această parte a operii lui motivul esenţial al desenului lui Petraşcu este drama patetică a luminii.

Activitatea de desenator a lui Petraşcu este destul de intensă. Primele foi ale mapelor sale, amestecînd cărbunele cu creta, poartă data 1912. De atunci datează, de pildă, profilul femenin, puternic modelat, pe care îl reproduce şi caietul de faţă [1]. În 1913, Petraşcu este cel dintîi artist român care vede Balcicul şi este cucerit de orbitoarea strălucire a locului. Vocaţia sa de desenator se fortifică în atingere cu peisagiul Coastei de Argint, pe care o figurează de mai multe ori. După cîţiva ani, în 1918, pictorul Ipolit Strîmbu îi transmite reţetele tehnice ale gravurei pe metal. Din această vreme avem primele acvaforte ale lui Petraşcu, cîteva portrete, copiii pictorului, soţia sa, peste a căror imagine artistul aşterne uneori cîteva tonuri de acuarelă. În 1925 el strînsese destul material pentru a putea organiza în sala Dobriceanu o întreagă expoziţie de desene. Cîteva foi executate cu pensula de tuş sînt din 1926. A treia fază importantă a carierii de desenator a lui Petraşcu se întinde însă de la 1931 înainte, adică după ce vizitase Spania, unde la Prado, în Madrid, copiază în cărbune pitici de-ai

---

[1] Albumul *Gh. Petraşcu*, apărut în „Colecţia Galeria artiştilor români", la Casa de librărie şi editură Arta, Bucureşti, 1943 (n. ed.).

lui Velăsquez sau schițează rapid viguroasa mișcare a lui Filip al IV-lea călare din tabloul aceluiași. Într-un rînd se oprește în fața uneia din *Andaluzele* lui Goya, după cum mai tîrziu va copia *Odalisca* lui Delacroix, din colecția Zambaccian. Din scurta sa ședere în Spania, de la Madrid, de la Toledo, mai puțin din călătoria în Egipt, pînă la Assuan, Petrașcu aduce noi note, mai cu seamă peisagistice, pe care le va folosi în desenuri cu tuş și într-o nouă serie de acvaforte. Materialul sporește cu motive locale, observate, după modelul său mai general, în cercul familiei sale, apoi cu tipuri pitorești sau cu scene de intimitate. Uneori se complace a relua unele din motivele picturii sale în ulei, stilizînd în alb și negru bogata înflorire a colorii sale, ca în *Punte la Veneția*, replică în gravură a uneia din pînzele sale cele mai cunoscute. Aci, ca și în barca cu pînze, profilată pe vechile ziduri de la Chioggia, exuberanța peisagiului adriatic este temperată, artistul scoțînd mai degrabă în relief aspectul de vechime, arhitecturile masive și întunecate, într-o viziune atît de deosebită de a tuturor artiștilor mai noi cari au evocat Veneția și împrejurimile sale. Necontenit, în toate fazele carierei sale de desenator, artistul se observă și se figurează pe sine, în numeroase autoportrete, a căror serie redă influența continuă a timpului asupra fizonomiei sale, progresul experiențelor lui, de la chipurile tinereții pînă la autoportretul din 1938, unde, sub figura omului stăpînindu-și durerea, veneratul maestru a notat cuvintele „bătrîn suferind".

Desenele lui Petrașcu completează în chipul cel mai fericit impresiile noastre asupra artei sale. Artistul nu este o natură exuberantă, căutînd mari efecte de pitoresc, călătorind mult pentru a afla o mare varietate de tipuri umane și peisagiile cele mai încîntătoare ale lumii. Firea sa este mai degrabă a unui om interior și concentrat, cu deprinderi burgheze, amintind pe meșterii Nordului. Multe din inspirațiile sale el le află în restrînsul său cerc familiar, de unde aceleași și aceleași fizionomii și siluete revin neîncetat, în puține atitudini, surprinse însă cu o mare spontaneitate și justețe. Uneori o siluetă femenină, citind pe plaje, privind marea sau pregătindu-se să se scalde, alteori în fața oglinzii, în

timpul toaletei matinale. Plăcerea de a observa oameni apropiați și de a nota imagini cunoscute ne vorbește din toate aceste desene ale maestrului. Cînd ochiul său depășește cadrul domestic, el se oprește asupra unor tipuri caracteristice pe care le observă cu humor. Nu avem însă de a face aci cu ceva apropiat de vioiciunea spirituală a lui Steriadi, de sclipirea amabilă a acestuia, ci de predispoziția de a observa vulgaritatea naivă sau agresivă, ca în *Moașa comunală* sau în *Țața Lila*, care, cu masivul volum al trunchiului sprijinit pe picioare rășchirate, cu mîinile înfipte în șolduri, fixează o atitudine tipică. Silueta elegantă l-a ispitit totuși în unele imagini ale lui Goya, pe care le-a reprodus în cîteva din gravurile sale, după cum altă dată s-a complăcut să copieze detalii de o fastuoasă grație barocă din unele pînze ale lui Rubens, indicînd astfel sectorul pitorescului mai apropiat de temperamentul său. Artistul, înrudit, mai întîi prin motivele sale, cu meșterii Țărilor de Jos, a regăsit o cale apropiată de aceștia, oprindu-se în fața maeștrilor barocului și ai hispanismului. Observator substanțial, fără iluzii, deși atras pe alocuri de splendoarea barocului, cînd își întoarce privirile asupra peisagiului el descopră colțul de stradă urbană, uneori chiar un detaliu monumental, vorbind însă mai ales prin îngrămădirea severă a maselor arhitectonice. În natură, artistului îi place apoi peisagiul construit, fără seducția detaliilor, lipsit de orice prezență, ca în desenul înfățișînd malul mării la Roscoff în Bretania, pe care artistul îl execută în 1930 (poate în drum spre Spania) și unde figurează deasupra valurilor întunecate ale mării, irumpînd într-un aspru cer nordic, stînca monumentală a locului. Am spus că adeseori a revenit desenatorul asupra portretului său. Lîngă figura artistului tînăr, zîmbind sub pălăria lui boemă, întîmpinăm chipurile maturității și ale bătrîneții, peste care s-a așezat surîsul bonomiei sau expresia reculeasă a suferinței : capete solid construite, unde sub vasta boltă a craniului și a frunții impresionează moliciunea părții inferioare a figurii, ca simbolul nu știu cărei dualități a naturii sale. Remarcabil cu totul este *Autoportretul* din colecția Zambaccian, unde violența contrastelor dintre lumina și umbra care coboară

din stufișul abundent al părului îneacă într-o taină nedefinită ochii și cucerește o jumătate întreagă a figurii, apoi caracterul însuși al fizionomiei amintesc într-un mod atît de curios unele din autoportretele lui Rembrandt. Alți artiști se observă și se figurează pe ei înșiși în dorința de a reda imaginea lor în sensul mai adînc sau mai înalt al cuvîntului ; autoportretistica acestora este ca revelarea acelui model ideal pe care orice om îl ascunde în sine, punerea în lumină a sensului mai profund și permanent al unei personalități. Față de aceștia, avem impresia că Petrașcu se observă pe sine pentru a se simți trăind și oarecum pentru a-și studia destinul. Nu modelul personalității, ci viața, devenirea ei îl interesează pe Petrașcu. Dacă există două tipuri ale autoportretisticei, al lui Rafael și al lui Rembrandt, este sigur că acela pe care îl datorim lui Petrașcu aparține ultimei categorii. Curiozitatea de a fixa feluritele momente ale fizionomiei sale stă în legătură cu acel sentiment al timpului, foarte viu la artistul nostru și căruia îi datorim, în pictura sa, toate evocările de interioare, în care patina vremii a trecut peste materiale, le-a stins tonurile și le-a îmbătrînit, dîndu-le poezia lucrurilor cu care am trăit ani îndelungați și care s-au amestecat cu propria substanță a vieții noastre. Tot acest sector al farmecului pe care Petrașcu l-a legat de pictura sa lipsește din desenele lui. Dar mijloacele desenului, chiar acele ale unui desen atît de pictural ca al lui Petrașcu, se opresc aci. Artistului i s-a întîmplat totuși să deseneze colțuri de interior, sugerînd prin neorînduiala lucrurilor uzuale pe o masă, prin întîlnirea lor întîmplătoare pe același loc ceva din desfășurarea pașnică a vieții de toate zilele. Aceeași atmosferă de împăcare cu lumea și cu viața ne vorbește de aci, ca din toată arta lui Petrașcu, închinată idealurilor unei intimități calde, slujite cu o pasiune concentrată dar senină, într-una din cele mai exemplare vieți de artist ale vremii noastre.

1943

AUGUSTE RODIN[1]

115 ANI DE LA NAŞTEREA SA

La 4 noiembrie se vor împlini 115 ani de la naşterea lui Auguste Rodin. 115 ani nu alcătuiesc o cifră foarte rotundă ; de obicei aniversările se fac atunci cînd se împlinesc secole sau fracţiuni mai mari de secole, însă în dorinţa noastră de a trimite în circulaţia generală a ţării toate marile valori de cultură folosim şi prilejul acesta pentru a vorbi despre unul dintre cei mai mari artişti ai lumii moderne.

Auguste Rodin nu a fost numai un mare creator de imagini, dar şi unul dintre interpreţii cei mai de seamă ai sentimentului modern de viaţă. Evident, interpretarea sentimentului modern de viaţă a fost făcută de Rodin prin creaţiile sale. El este un artist, nu este un om de idei, deşi i s-a întîmplat lui Rodin să exprime idei dintre cele mai interesante, culese de scriitorii care s-au găsit în apropierea şi intimitatea lui. Cu toate acestea, concepţia de viaţă a lui Rodin şi concepţia lui asupra lumii moderne rezultă din imaginile magnifice pe care le-a realizat în piatră sau în bronz.

Voi face o expunere asupra lui Rodin, ajutîndu-mă de cîteva proiecţii din operele lui, în aşa fel încît ceea ce va fi neîndestulător în expunerea mea să se poată com-

---

[1] Conferinţă însoţită de proiecţii, ţinută în cadrul Institutului român pentru relaţiile culturale cu străinătatea la 28 octombrie 1955 (n. ed.).

pensa pentru dvs. din privirea imaginilor pe care le vom proiecta.

Viaţa lui Rodin a fost simplă. Istoria vieţii unui artist este istoria operelor sale. Deci biografia lui Rodin nu conţine fapte extraordinare ; totuşi ea a fost punctată de manifestări ale neînţelegerii contemporanilor, de începuturi grele, de lupte, de greutăţi, pe care însă le-a încununat la sfîrşit gloria şi recunoaşterea aproape unanimă.

S-a născut, cum am spus, la 4 noiembrie 1840, dintr-o familie săracă ; tatăl era originar din Normandia, iar mama lui era lorenă. Tatăl lui Rodin a fost mic funcţionar în administraţiile Parisului.

Pentru că familia nu dispunea decît de mijloace foarte modeste, Rodin a fost trimis încă de pe cînd era copil într-o şcoală de desen, adică una din acele şcoli care nu pregăteau artişti propriu-zişi, ci mai degrabă meşteri pentru industriile artistice ale Franţei. Şi aceasta a fost prima profesiune a lui Rodin : a lucrat în atelierul unui ornamentist. O dată cu aceasta însă, vocaţia sculpturală pronunţîndu-se, Rodin izbuteşte să intre în atelierul marelui sculptor al vremii Barye. Barye, un modelator dezvoltat din romantism, a rămas în amintirea posterităţii ca un mare sculptor al animalelor. Statuile sale reprezentînd animale sînt foarte cunoscute în capitala Franţei. Ele sînt instalate în grădina Tuileries-lor sau în Piaţa Concordiei.

Mai tîrziu el primeşte invitaţia unui alt artist al vremii, artist onest, stimat, Carrier-Belleuse. Numele acestui artist nu este necunoscut bucureştenilor, pentru că el este autorul monumentului lui Mihai Viteazu care se găseşte în faţa palatului Universităţii din Bucureşti.

Rodin împlinise 30 de ani cînd izbucneşte războiul dintre Franţa şi Prusia, o epocă grea pentru poporul francez. Rodin este mobilizat şi cîtva timp slujeşte în gărzile naţionale. Traversase epoca grea a asediului Parisului. Cînd se termină războiul, părăseşte Franţa.

Era un om care în momentul acesta aparţinea mai degrabă clasei meşteşugarilor. Deşi încercase cîteva opere de sculptură, el este în momentul acesta întrebuinţat în

industriile din Sèvres. Este un meşteşugar cu mari înclinaţii artistice şi literare.

În orele libere Rodin citeşte pe marii autori, pe Platon, pe Dante, pe Rousseau, pe Baudelaire şi de-a lungul întregii lui vieţi, de aici înainte, va rămîne profund legat de aceşti scriitori.

În anul 1864 el trimite prima sa operă la Salonul oficial. Această operă este refuzată. Este vorba de *Omul cu nasul sfărîmat* — *L'homme au nez cassé*, pe care astăzi îl admirăm drept una dintre cele mai de seamă realizări ale lui Rodin, dar o realizare pe care contemporanii şi cercurile conducătoare ale artei în Franţa nu au apreciat-o în acelaşi fel în care o apreciem noi.

Să privim această primă operă a lui Auguste Rodin. *[Proiecţie.]*

După cum vedeţi, este un modelaj de stil clasic, care ne vorbeşte prin grandoarea întregii înfăţişări. Încă de pe acum Rodin modelează într-un chip puternic. Vedeţi modelajul frunţii. Acest mod de a trata suprafeţele va deveni caracteristic în evoluţia ulterioară a sculptorului.

Este vremea în care Rodin încearcă să intre la Şcoala de Arte Frumoase — *L'école des beaux-arts*. Se prezintă de trei ori şi este de trei ori refuzat.

După terminarea războiului din 1870 vă spuneam că Rodin părăseşte Franţa. Maestrul lui, Carrier-Belleuse, primise invitaţia de a pleca la Bruxelles pentru a lucra acolo la diferite comenzi particulare. Cum Carrier-Belleuse nu se hotărăşte să accepte această invitaţie, recomandă pe elevul lui şi astfel ajunge Rodin la Bruxelles, unde va lucra cu sculptorul belgian Van Raasbolg.

Pînă astăzi au rămas unele din operele executate de Rodin în această vreme. Aşa, de exemplu, frontonul bursei din Bruxelles sau cariatidele care sprijină balcoanele uneia din clădirile monumentale de pe bulevardul Anspach, la Bruxelles.

Motivul acesta al cariatidelor îl va preocupa mai tîrziu pe Rodin, care îi va da însă o rezolvare cu totul originală şi surprinzătoare.

Iată această cariatidă *[proiecţie]* concepută încă din epoca sa bruxelleză, pe care o va realiza mai tîrziu în forma pe care o vom arăta. Trebuie să vă spun că această

cariatidă era plasată mai tîrziu pe capitelele celor două coloane care încadrează *Poarta infernului*, o altă operă a lui Rodin, despre care vom vorbi mai tîrziu.

Cariatidele, în tradiția artei, în special în tradiția barocului, erau acele figuri uriașe care sprijineau clădiri întregi sau mari mase constructive. Rodin dă o rezolvare cu totul originală motivului cariatidelor. Cariatidele lui Rodin se încovoaie sub greutatea pe care trebuie să o susțină ; este ca o umanizare a figurii cariatidei.

Dar în același timp Rodin încearcă prin această creație să reprezinte jocul și antagonismul forțelor care susțin lumea, rezistența și gravitatea. Un înțeles simbolic de o mare valoare generală se degajează astfel din această imagine.

Tot la Bruxelles ia contact Rodin cu arta flamanzilor și cu arta gotică, adică cu acel curent din istoria artei care va juca un mare rol în inspirația sa de mai tîrziu.

Epoca de la Bruxelles este marcată și prin voiajul pe care-l întreprinde Rodin din acest oraș în Italia. Rodin vede Italia acum pentru prima oară, și exemplul marilor sculptori ai Renașterii, Ghiberti, Donatello, dar în special al lui Michelangelo, va rămîne hotărîtor asupra sa.

Rodin rămîne la Bruxelles timp de 7 ani.

În anul 1887 el își face acceptată la Paris prima lui operă, care este deci înfățișată publicului într-un cadru constituit. Este vorba de o operă cunoscută bucureștenilor, pentru că se găsește într-o replică a sa în Muzeul Național de Artă ; ea provine din colecția lui Simu. Este vorba de statuia intitulată *Omul vîrstei de aramă — L'âge d'airain*.

Vizitatorii muzeului nostru își amintesc de această mare creație, care se găsește, cum am spus, într-o replică și la București. Este un modelaj clasic.

Statuia purta la început titlul *Învinsul — Le Vaincu*, și într-adevăr observăm că mîna stîngă a statuiei are pumnul închis, ca și cum ar fi ținut ceva. În prima intenție a sculptorului în pumnul acesta închis trebuia să se găsească o suliță. Este vorba deci de un luptător învins, care își plînge înfrîngerea sa. Dar, cum se întîmplă uneori, o creație făcută într-un anumit scop, pentru

a realiza o anumită idee, trăiește o anumită evoluție în spiritul creatorului ei; creatorul descoperă o altă semnificație a operei sale decît aceea pentru care o crease la început.

Astfel opera aceasta, *Învinsul*, devine aci imaginea omului din timpurile cele mai vechi ale civilizației, omul care se trezește la conștiință cu durerea pe care i-o provoacă perspectivele asupra lungilor osteneli și lupte ale civilizației omenești.

Cînd s-a expus mai întîi această imagine, critica, considerînd perfecțiunea acestei modelări, exprima ideea că Rodin trebuie să se fi folosit de un mulaj luat de pe natură. Era o acuzație infamantă. Dar acuzația prinde în asemenea măsură încît statuia este înlăturată din locul expunerii ei.

Zadarnic trimite Rodin fotografiile modelului care îi pozase. Era vorba de un soldat belgian pe care îl cunoscuse la Bruxelles și care consimțise să-i pozeze ca model. Conducerea salonului nu ia în considerație dosarul pe care-l trimite Rodin. Mult mai tîrziu însă el obține formarea unei comisii, care vizitează atelierul lui Rodin și trebuie să aducă în concluziile sale omagiu metodelor, cu totul cinstite, de care sculptorul se folosea.

În altă proiecție vedem capul și gestul; se vede aici și expresia profund îndurerată a figurii.

Din aceeași vreme, sau aproximativ din aceeași vreme, urmează cealaltă mare operă a lui Rodin, și anume *Sfîntul Ioan Botezătorul* — *Saint Jean-Baptiste.*

Și în *Omul vîrstei de aramă* sculptorul dăduse reprezentarea mișcării, dar acum încă și mai mult avem de a face cu un om în mers; vedem pasul pe care-l execută Sfîntul Ioan Botezătorul. Sfîntul Ioan Botezătorul este în mers; se găsea deci în acțiunea de răspîndire a veștii celei noi, a venirii apropiate a Mîntuitorului. Mîna lui este a profetului care predică.

De data aceasta apare încă, într-o formă mai acuzată, o caracteristică pe care am putut-o remarca încă de la prima lucrare a lui Rodin, și anume modelajul foarte departe împins; suprafețele sînt descompuse în reliefuri și incavații, ceea ce face ca lumina să joace pe aceste suprafețe. Jocul acesta bogat al luminii pe o suprafață sculp-

turală era o mare noutate în momentul în care Rodin expune opera sa *Sfînul Ioan Botezătorul*.

Urmează în vremea aceasta o serie de alte opere, din care unele [nu] s-au păstrat ; de exemplu, Adam, primul om, pe care sculptorul l-a distrus. Apoi un monument al apărării naționale, care nu a fost acceptat.

Dar poate că una din cele mai frumoase opere ale lui Rodin, în afară de *Sfîntul Ioan Botezătorul*, este statuia Evei, prima femeie. Expresia Evei pune una din cele mai complicate probleme de psihologie. Gestul ei nu este numai al pudorii aceleia care descoperise păcatul, dar în același timp al deznădejdei de a fi început șirul oamenilor care trebuiau să sufere atîtea în desfășurarea istoriei lor. Privirea mai insistentă a expresiei Evei scotea în evidență deznădejdea adîncă însoțită cu pudoarea, care creează psihologia atît de complexă a acestui personaj.

În anul 1883 Rodin primește o comandă importantă. Cu un an înainte, la 1882, moare marele poet francez Victor Hugo [1]. Franța pierde pe unul din geniile cele mai reprezentative ale poporului francez și în același timp o personalitate care dominase secolul și care se asociase tuturor luptelor pentru dreptate și libertate pe care le purtase Franța și omenirea întreagă.

Există două proiecte ale acestui monument. Îl vedem acum pe cel dintîi.

Hugo odihnește în jilțul bătrînețelor sale, înfășurat într-o stofă cu drapare bogată, și două ființe supranaturale, vocea interioară și muza mîniei, aceea care l-a inspirat în special în lupta pe care a dus-o împotriva uzurpatorilor, lui Napoleon III, îi vorbesc.

Hugo este pentru Rodin o figură mitică, un zeu, și atunci el se decide să-l reprezinte așa cum au fost reprezentați întotdeauna zeii. Avem deci al doilea proiect în care Hugo apare nud. De data aceasta Hugo stă la malul mării ; poate în insula Guernesey, unde a petrecut exilul său de 20 de ani.

Hugo nud ca un zeu marin impune valurilor mării tăcere ; o muză îi insuflă versurile lui nepieritoare. Pe

---

[1] Evident, o confuzie. În 1882 V. Hugo împlinise 80 de ani. Moare în 1885.

soclul statuii, dar în spate, sînt nereidele, zeițe marine, pe care, de asemenea, le vom vedea în proiecție într-o imagine care nu are poate toată claritatea, dar care poate da totuși o idee. Astfel, se poate vedea expresia extatică a uneia din cele două nereide reprezentate în acest grup.

Dar ca și celelalte opere ale lui Rodin, și acestea au dat naștere la mari critici și numai cu mare greutate și mai tîrziu monumentul acesta a putut să se impună.

Încă înainte, cu un timp oarecare, de moartea lui Hugo, Rodin îi ceruse marelui poet să-i pozeze pentru un portret. Hugo a rezistat cîtva timp ; îl portretizase Danvid și Hugo socotea că opera lui Danvid este atît de perfectă încît nu ar fi fost nevoie ca alt artist să reînceapă această lucrare. Obținu cu mare greutate să fie totuși acceptat în camera de lucru a lui Hugo, pentru a face desene. Mai tîrziu obține permisiunea să aducă și o bucată de lut, care trebuia însă să rămînă în vestibului camerei de lucru a lui Hugo, unde din cînd în cînd artistul se ducea pentru a nota o impresie în lutul care aștepta în cealaltă încăpere.

A rezultat astfel unul din cele mai frumoase, din cele mai puternice portrete ale lui Hugo. Profunzimea expresiei, splendoarea, modelajul figurii, a bărbii și a mustăților, fruntea genială dau acestei opere de proporții relativ reduse un caracter monumental. Privind acest portret primim impresia monumentalității operei și personalității lui Hugo.

Portretele ocupă, de altfel, un mare rol în aotivitatea lui Rodin și este poate momentul de a arăta acum cîteva din portretele lui Rodin. Ele sînt foarte numeroase și fac parte dintre operele cele mai izbutite ale maestrului. Nu le vom putea da pe toate aici, însă cîteva din ele le vom înfățișa acum.

Iată, de pildă, bustul sculptorului Dalou. Ceea ce arătăm nu este decît un detaliu al figurii. Profunzimea expresiei vehemente face din acest portret una din operele cele mai impresionante ale lui Rodin. Acum vedem în întregime această imagine, însă ea nu pune suficient

[...] [1]

[1] Frază incompletă în textul de bază (n. ed.).

în valoare profunzimea modelajului figurii, care dă atita vehementă acestei expresii.

Rodin a consacrat o parte a activității lui și busturilor de femei [...][1]

Spre deosebire însă de busturile masculine, de portretele masculine, Rodin atunci cînd portretizează femei renunță la profunzimea și detaliile obișnuite ale modelajului său. Așa, de pildă, este cazul în bustul cunoscut sub numele *Bustul sau portretul doamnei F* sau *Bustul doamnei Vicunha*. Doamna Vicunha era soția unui diplomat sud-american care trăia în momentul acela la Paris.

În ambele aceste busturi suprafețele sînt netede ; nu mai aflăm acum acea alternanță de reliefuri și de incavații ; suprafața este netedă, lină. Ambele busturi prezintă suprafață lină, ca și cum pe ele s-ar fi pus un așternut al seninătății, al visării sau al unei dureri cultivate în taină.

Iată acum splendidul portret al doamnei Vicunha. Nu mai întîmpinăm nimic din vehemența, din violența pasiunilor, din acumularea experiențelor care vorbesc din busturile masculine ale lui Rodin, ci aceste suprafețe line și dulci, care te invită parcă la mîngîiere, ne vorbesc de o viață interioară plină de seninătate, de poezie sau de o durere ascunsă.

Busturile femenine ale lui Rodin fac parte dintre cele mai frumoase pe care le-a creat artistul.

În anul 1886 Rodin primește o comandă importantă, și anume comanda unei porți monumentale de bronz pentru Muzeul Artelor Decorative. Această poartă el o realizase mai întîi într-un proiect de 6 metri înălțime, dar se gîndea să extindă acest proiect pînă la proporții uriașe, fără precedent în istoria artelor, de 30 metri. Acest proiect nu a luat ființă. Poarta Muzeului Artelor Decorative era făcută din două canaturi ; la dreapta și la stînga era cîte o coloană încununată de cîte un capitel, așa cum se vede în proiecție. Să privim acum aceeași imagine în sens invers, adică spre culmea monumentului. Astfel vedem cele două canaturi, cele două coloane cu

[1] Frază incompletă în textul de bază.

capitelurile ; în capitelul din stînga este cariatida prăbușită, a cărei primă idee pare să fi apărut sculptorului încă de la Bruxelles. Într-un timpan care se găsește deasupra porții avem celebra statuie a *Cugetătorului* — *Le penseur*, iar deasupra întregului monument grupul cunoscut sub numele celor *Trei umbre* — *Les trois ombres*, pe care-l vom proiecta mai tîrziu și separat. Ideea generală a acestui grandios monument este următoarea : cugetătorul privește înconjurat de mulțimea blestemaților care se pregătesc să intre în iad, privește fluviul imens al sufletelor condamnate. Iar cele două canaturi ale porții arată rîurile acestea de oameni blestemați care curg în eternitate. Să vedem acum linia cealaltă, a prăbușirii sufletelor condamnate în infern. Este o compoziție inspirată de *Infernul* lui Dante, pe care Rodin îl cunoștea în mod adînc. Vom insista asupra acestui monument, care ocupă un rol central în activitatea lui Rodin.

Rodin nu a dus pînă la sfîrșit această operă uriașă, însă din această operă s-au desprins diferite modelaje individuale sau grupuri pe care le-a realizat deosebit.

Este interesant de comparat însă figura cugetătorului lui Rodin cu cea a marelui său înaintaș Michelangelo. Vom privi aceste figuri pentru a trage apoi concluziile comparației. Privind figura cugetătorului lui Rodin vedem că acesta își sprijină capul în pumn și privește cu adîncă melancolie soarta sufletelor omenești ; privirea sa este dăruită unor aspecte ale lumii din afară de el. Privindu-l din față expresia lui apare mai evident. Cînd comparăm această operă cu aceea care tratează aceeași temă la Michelangelo, unele concluziuni se impun. Să privim acum cugetătorul lui Michelangelo. Vedem statuia lui Lorenzo de Medici. Actul cugetării este la Lorenzo de Medici un act solitar ; el nu privește din afară. Procesul mental se petrece fără sprijinul unor evenimente exterioare ; privirea este de aceea întoarsă în sine. Lorenzo de Medici poate să fie un filozof sau un om de știință. Dincolo, la cugetătorul lui Rodin, nu este prezentat actul gîndirii [unui] solitar, al unui savant sau al unui cugetător, ci este prezentat actul gîndirii cuiva care participă la soarta tragică a umanității. Dincolo avem deci umanistul Renașterii, retras din realitate ; aci avem cu-

getătorul modern în contact direct și activ cu omenirea contemporană. Iată cum prin două imagini diferite apar în evidență două felurite atitudini ideologice, două moduri diferite de a înțelege rostul cugetării și al cugetărilor în lume.

Foarte interesant pentru a fi considerat mai de aproape este și grupul celor *Trei umbre* care încununâ monumentul. Sînt trei suflete care se pregătesc să integreze eternitatea, să treacă în lumea eternă. Această idee o sugerează Rodin prin mijloacele cele mai ingenioase. Sînt trei suflete care alcătuiesc un grup de o perfectă simetrie geometrică. Mai ales interesant este modul în care este tratată figura din stînga, pe care o vom proiecta și izolat. Iată linia grumazului și a umerilor care fac un unghi drept cu linia trupului ; și întregul grup, acuzat mai cu seamă de atitudinea personajului din stînga, sugerează ideea statismului. Deci acest mare sculptor al mișcării de data aceasta vrea să sugereze statismul, încremenirea în care sufletele acestea trecute deja în lumea eternă se găsesc. Lumea de dincolo, în concepția religioasă a sculptorului, este lumea sustrasă devenirii, mișcării, evoluției, este o lume statică, iar statismul acestei lumi, căreia îi aparțin deja aceste trei umbre, este redat prin schema de un geometrism perfect al grupului, geometrism acuzat mai cu seamă prin atitudinea așa de ingenioasă a personajului acesta care înfățișează în același timp o măreață operă de modelaj.

Am spus că *Poarta Infernului* nu a dus-o Rodin niciodată pînă la sfîrșit. În schimb, detalii diferite din *Poarta Infernului* au fost tratate separat și alcătuiesc teme deosebite ale lucrărilor lui.

Acum vedem încă o dată grupul celor *Trei umbre*, unde expresia figurilor se vede mai bine. Aci conturul general al compoziției apare încă mai limpede.

Poarta Infernului trebuia să conțină sute de personagii, individuale sau în grupuri, și printre aceste grupuri unul din cele mai renumite este acela al lui Ugolino și al copiilor săi. Este vorba de reprezentarea clasică a celebrului episod din *Infernul* lui Dante. Iată pe Ugolino, care, închis de vrăjmașii lui într-un turn împreună cu copiii, trăiește într-o zi durerea de a auzi pe copiii săi

oferindu-i-se pentru a scăpa de tortura foamei. Ființele sînt animalizate. Ugolino se tîrăște, copiii sînt morți în jurul lui.

Vrea să ne spună acest sculptor înjosirea la care aduce umanitatea exercițiul puterii tiranice. Este una din compozițiile cele mai zguduitoare care s-au conceput și realizat vreodată.

Temele însă pe care le-a desprins din *Poarta Infernului* sculptorul Rodin sînt mult mai numeroase. Într-o zi el a asemuit această operă a sa cu arca lui Noe, întrucît în această operă se găseau la un moment dat prezente toate intențiunile revenite și dezvoltate apoi în creațiile ulterioare.

Din aceeași vreme datează și o altă lucrare a lui Rodin, care a trezit mari admirații, și anume bucata care se numește *La belle heaulmière*, adică *Frumoasa coifăriță*, o curtezană de la sfîrșitul evului mediu, pe care a cîntat-o într-una din poeziile sale cele mai săgetătoare marele poet francez al veacului al XV-lea, Villon. Decrepitudinea corpului, corupția[1] formelor, este înfățișată cu un accent foarte atingător în această operă.

Rodin a avut mai tîrziu ocazia să justifice această inspirație atît de îndrăzneață, cerînd drepturi pentru reprezentarea urîtului în artă. Academismul cerea adepților săi numai prezentarea unor modele frumoase. Urîtul însă, spunea Rodin, are tot atîtea drepturi să fie reprezentat în artă, căci urîtul este o formă, o caracteristică, și intențiunile adînci ale vieții privite în plan fizic sau moral pot fi reprezentate prin expresia și forma urîtului.

Iată aici această bătrînă curtezană a cărei tragedie constă în faptul de a asista la decrepitudinea ei fizică, atunci cînd întreaga ei viață fusese pusă tocmai pe temelia splendorii și frumuseții fizice. Este o operă de un accent patetic, care a vorbit profund contemporanilor și a avut bogate repercusiuni în dezvoltarea ulterioară a mișcării plastice.

În vremea în care Rodin era ocupat cu aceste lucrări, el primește o comandă din cele mai importante. Orașul

---

[1] În text, evident greșit: creația (n. ed.).

Calais, din nordul Franței, dorea să imortalizeze într-un monument amintirea acelor cetățeni ai lui care în veacul al XIV-lea acceptaseră moartea voluntară pentru a scăpa orașul Calais de masacrul cu care îl amenințau asediatorul englez Eduard III și trupele sale. Timp de ani de zile lucrează Rodin la realizarea acestui grup sculptural, unul din cele mai renumite din toate operele lui Rodin : *Cei șase burghezi din Calais — Les Bourgeois de Calais.*

Aș vrea să vă arăt aceste diferite figuri care compun grupul. Numele lor ne-au fost păstrate prin cronica lui Froissart. Este mai întîi Eustache de Saint-Pierre, un magistrat. El este îmbrăcat așa cum se îmbrăcau pelerinii și penitenții, într-o manta, și poartă în mîinile lui cheile orașului, care trebuiau predate regelui englez. Este o figură ascetică ; expresia lui este încremenită. El a acceptat sacrificiul și merge cu hotărîre înaintea lui. În spatele lui, dar așezat în așa fel încît cine privește monumentul din față nu-l vede, se găsește bătrînul Jean de Fiennes. Interesant este că *Rodin* compune grupurile sale fără preocuparea de a le oferi privitorului într-o imagine simultană. Mai departe vedem pe Andrien d'Andresse. Personajul își ține capul în mîini, ca un om cuprins de adîncă deznădejde. El este îmbrăcat într-un drapaj zdrențuit ; membrele ascetice se întrevăd prin vesta sumară care-l acoperă. Este opera lui Rodin, mai mult influențată de sculptorii gotici. Vedem acum pe bătrînul Jean de Fiennes, gîrbov și avînd un pas aproape automat. Lîngă el, și în parte acoperit de el, este Jean d'Aire, care murmură bătrînului cuvinte de mîngîiere sau poate cere el însuși întărire. Mîna ridicată acoperă figura din această perspectivă. Compoziția așa de interesantă a acestui monument cere privirea monumentului din diferite unghiuri, în timp ce într-o altă concepție sculpturală imaginea trebuie să se prezinte ca similitudine din perspectivă frontală. Rodin, care este un sculptor al mișcării, cere mișcări și privitorului său, întrucît sculpturile lui Rodin trebuiesc privite făcînd înconjurul lor. Acesta este cazul și pentru cîteva din figurile acestui grup.

Ultima pereche de figuri este aceea a fraților Jacques și Pierre de Wissant. Unul din ei are un gest hotărît, care se înalță către cer, pe care îl ia drept martor al tragediei

burghezilor din Calais. Fratele lui Pierre se întoarce către restul convoiului, adresîndu-i chemarea pentru a grăbi pasul spre moartea așteptată.

Acest monument, unul din cele mai puternice din întreaga istorie a artelor, se caracterizează mai întîi prin adîncimea psihologiei pe care sculptorul a dat-o fiecăreia din figurile reprezentate.

Grupul acesta reprezintă un convoi în mers. Ceea ce este caracteristic și a provocat destule discuții atunci este că, vrînd să prezinte un grup relativ numeros, sculptorul revoluționar în unele privințe rupe cu o veche tradiție — și anume cu gruparea personagiilor într-un grup așa de important în piramidă, într-o schemă piramidală, așa cum era obișnuit încă din timpul Renașterii și cum era transmis prin toate învățămintele academiei — și descompune grupul. Grupul nu mai integrează o schemă geometrică perfectă. Sînt o serie de oameni între care legătura se face prin unitatea situației în care se găsesc și prin comunicările dintre fizionomiile lor. Apoi monumentul trebuia, așa cum am spus, să fie privit din toate părțile. Era deci o metodă revoluționară și evident cercurile academice, cu care Rodin s-a găsit în luptă în timpul întregii lui cariere, au protestat. Cercurile academice, precum și acei care făcuseră comanda acestui monument la Calais, nu au fost de asemenea de acord cu ideea lui Rodin de a expune acest grup pe una din piețele orașului Calais pe un soclu de înălțime mică. O idee tradițională era atunci aceea a înălțării monumentelor pe socluri înalte, care să dea oarecum ideea extragerii și înălțării creației de artă deasupra nivelului obișnuit al vieții. Rodin vrea însă să aducă pe acești strămoși sublimi ai locuitorilor din Calais printre oameni, să se amestece oarecum în forfota orașului. Această idee a fost cu neputință de acceptat, și grupul, care exista pînă acum cîțiva ani — căci după cît știți orașul Calais a suferit distrugeri mari în timpul ultimului război mondial — se găsea ridicat acolo pe un platou înalt, care modifica cu desăvîrșire perspectivele în care Rodin dorea ca figurile sale să fie văzute.

Expunerea pe care o fac astă-seară nu poate să prezinte, evident, toate operele lui Rodin. Voi încerca to-

tuşi să fac unele consideraţiuni pentru exemplificarea unor tendinţe generale ale lui Rodin. Astfel, este vorba de monumentul cel mai discutat pe care l-a înfăptuit Rodin vreodată, şi anume monumentul lui Honoré de Balzac. Comanda provenea de la Societatea Scriitorilor Francezi. După un obicei al său, un obicei pe care-l aplicase şi atunci cînd s-a ocupat de tema Hugo, Rodin a început prin a face un Balzac nud şi numai după aceea a îmbrăcat nudul lui Balzac. L-a îmbrăcat cu vestita rasă de călugăr dominican pe care Balzac o îmbrăca în timpul zilelor şi mai cu seamă al nopţilor sale de lucru. Statuia are o dimensiune colosală. Această masă enormă, după cum s-a observat uneori, face impresia unui monument al preistoriei, al unui menhir celtic; este ceva arhaic, care vine parcă din adîncimile cele mai îndepărtate ale timpului, în această apariţie uriaşă, covîrşitoare, a siluetei lui Balzac. Ceea ce este însă mai impresionant aici este modelarea capului. Este capul unui vizionar; ochii lui sînt plini de viziunile teribile ale infernului modern, pe care le-a descris în *Comedia umană*. Adîncimea cavităţii ochilor, gura parcă expiră; nasul, pomeţii, fruntea sînt ca dunele răvăşite de furtună. Este unul din modelajele cele mai impresionante pe care le-a făcut Rodin. Monumentul însă a produs scandal. Noutatea lui era aşa de mare încît ea părea inacceptabilă, şi această operă, poate cea mai grandioasă pe care a executat-o Rodin, nu a fost acceptată, deşi în momentul acesta Rodin era un artist renumit şi sărbătorit în toate părţile lumii.

Ultima operă la care a lucrat Rodin, fără să o ducă la cap, chiar fără să o ducă pînă la un anumit grad al realizării, aşa cum s-a întîmplat cu *Poarta Infernului*, este *Monumentul Muncii*. Un prieten al său, un arhitect parizian, a executat proiectul lucrării arhitecturale.

Un monument de proporţii colosale trebuia să fie încununat de genii, care îşi iau avînt ca şi vechiul turn al campanilei; turnul trebuia să conţină în interior nu o scară, ci o pantă care urca dulce. Pe zidurile interioare ale monumentului şi primind lumina din ferestrele prevăzute trebuiau să fie înfăţişate diferite faze ale muncii omeneşti, din momentul în care omul fasonează

mai întîi piatra, bronzul și fierul pînă la formele moderne și înaintate ale tehnicii.

Vom vedea mai tîrziu care este semnificația operei în fața acestei teme a muncii în desfășurarea întregii istorii omenești la Rodin.

Monumentul trebuia să se încunune cu genii care își luau zborul către viitor, care trebuiau să asigure stăpînirea integrală a omului asupra naturii.

Este ultima mare operă la care Rodin a meditat, fără să o ducă la desăvîrșire.

La începuturile sale Rodin a lucrat în diferite ateliere ale Parisului. Mai tîrziu el a achiziționat o proprietate la Meudon, în anviroanele Parisului, unde a lucrat multă vreme, și mai tîrziu, cînd devine glorios și bogat, a cumpărat hotelul Biron, o frumoasă construcție din veacul al XVIII-lea, unde călugărițele franceze din ordinul Sacré-Coeur instalaseră o școală a lor. Aci își grupează Rodin operele sale, precum și unele opere achiziționate, ca, de pildă, numeroase pînze ale marelui pictor Eugène Carrière, multe opere de sculptură antică sau gotică, pe care le aduna cu febrilitatea și priceperea unui mare colecționar.

În ultimii ani ai vieții sale el oferă această importantă colecție guvernului francez, care cu greutate abia în anul 1917, în timpul războiului, se decide să accepte donația lui Rodin. Ia astfel naștere Muzeul Rodin, care este și astăzi unul din punctele de atracție cele mai interesante ale Parisului pentru vizitatorii veniți să cunoască comorile de artă ale acestei mari capitale.

Ultimii ani de viață ai lui Rodin nu au fost lipsiți de activitate ; sculptorul continuă să lucreze.

Unul din ultimele sale portrete este al lui Clemenceau, care în momentul acela era șeful guvernului francez și conducea destinele Franței.

Tot din acești ani rezultă cartea lui Rodin despre catedralele Franței ; omagiu adus marilor săi înaintași din epoca gotică. Document foarte interesant al ideilor și al esteticii lui Rodin.

Acceptă în intimitatea sa, după cum o făcuse cu ani mai înainte, pe unii scriitori. Astfel pe marele poet german Rainer Maria Rilke, pe Judith Claudel și Paul

Gsell, care ne-au lăsat opere de mare interes, notînd conversațiile avute cu maestrul.

Încerc acum a caracteriza în general arta lui Rodin. Mai întîi ceea ce ne surprinde din examinarea operelor marelui sculptor este vehemența, pasiunea, reprezentarea pasiunii vehemente, a pasiunii tragice, ca, de pildă, în *Eternul idol*, în *Fiul cel pierdut*, care își strigă durerea către cer ; în acest cap, care poartă titlul *Durerea — La douleur*, unde într-adevăr arată durerea omenească, durerea de toate categoriile și de toate felurile care apasă asupra speței noastre. Poate niciodată această durere nu a fost reprezentată cu atîta patetism atingător ca în opera lui Rodin.

Privim acum bustul intitulat *La douleur*. Gura scoate un suspin adînc, ochii înfundați în orbite și mai ales valul durerii care se rostogolește peste gura aceasta profund modelată face din acest portret unul din cele mai reușite pe care le dă Rodin.

Am spus că din preocupările constante care l-au urmărit pe Rodin mai mult este prezentarea mișcării. Forma cea mai înaltă a mișcării este creația, și Rodin a înfățișat de mai multe ori creația.

Trebuie să menționăm că în Muzeul de Artă din Palatul Republicii se găsește împreună cu *Eterna Primăvară* și altele și grupul *Sărutul* de Rodin, adus aici prin grija marelui colecționar Simu.

Multe din operele lui Rodin se desprind dintr-un fundal de piatră nelucrată, ca și cum sculptorul ar fi vrut să sugereze trecerea de la anorganic la organic, adică actul însuși al creației. O dată însă sculptorul a înfățișat procesul invers, trecerea de la organic la anorganic, și atunci a făcut opera sa cunoscută sub numele de *Ariadna — Ariane*, pe care o vom vedea imediat.

Înainte de aceasta arăt un exemplu pentru desprinderea din piatră brută a unui chip constituit. Deci asistăm la chipul însuși al creației [realizat] de către sculptor ; din piatra nelucrată el desprinde creația lui. Dar lucrul acesta este semnificativ pentru procesul întreg al lumii, care produce formele ei întrebuințînd materia inertă.

Cum am spus, o dată însă el a reprezentat procesul invers, al durerii care împietrește, cum se spune în metaforele tuturor limbilor, și atunci ne-a dat sculptura *Ariane*. Ariadna este sora Fedrei și este fiica lui Minos și Pasiphae, aceea care a dat legendarului Teseu firul cu care acesta a putut să iasă din labirint. Teseu a răpit-o, dar a părăsit-o mai tîrziu în insula Naxos, și Fedra, în tragedia lui Racine, cînd își plînge durerea, se gîndește la sora ei nefericită, în versurile rămase celebre : „Ariane, ma soeur...", versuri mult lăudate pentru muzicalitatea lor.

Iată bucata intitulată *Durerea* împietrită. Este gata să se cufunde în elementul anorganic din care a țîșnit o clipă pentru a simți durerile cele mai adînci ale destinului omenesc. Vedem fizionomia Arianei gata să integreze elementul mort al naturii. Este o inspirație extraordinar de impresionantă.

Toate imaginile lui Rodin sînt deci imagini simbolice, imagini pe care le încarcă de o semnificație foarte generală, fără să reprezinte idei ca sculptorii alegorici, ci totdeauna imagini vii. El știe să încarce aceste imagini de o semnificație foarte generală, de mari concepții ale spiritului, și astfel sculptorul care s-a găsit de mai multe ori în fața ideii creației a reprezentat o dată creația esențială, cea mai înaltă, cea mai simbolică creație, într-o operă de o îndrăzneală neegalată în toată istoria artei, și anume a înfățișat mîna însăși a lui Dumnezeu, plămădind bucata de lut din care trebuia să apară primul chip omensc. Bucata poartă titlul *Mîna lui Dumnezeu — La Main de Dieu*.

Marele sculptor înfățișează de data aceasta însăși mîna divină, care cuprinde o bucată de lut din care încep să se lămurească membrele primei perechi de oameni.

Este una din operele pătrunse de un simbolism mai vast pe care le-a realizat Rodin.

Am atins în treacăt, cu ocazia uneia din primele proiecții făcute, problema tehnicii lui Rodin. Idei foarte interesante în această privință a comunicat el interlocutorilor săi Judith Claudel și Paul Gsell, ideea că sculptorul trebuie să trateze suprafețele în așa fel încît să facă

evidente forțele adînci care se găsesc sub aceste suprafețe. Cel mai mare defect al unui sculptor era pentru Rodin acela de a prezenta suprafețe sub care nu ghicim nimic, sub care există de fapt vidul concepției.

Această idee i s-a impus lui Rodin încă din anii săi de studii. Se găsea în atelierul ornamentistului care-l întrebuințase la Paris un coleg care nu s-a dezvoltat ca un artist de seamă, dar al cărui nume s-a păstrat grație acestei împrejurări, un oarecare Constantin Simon, care îi face lui Rodin următoarea observație : florile pe care le modelezi d-ta nu sînt bune ; fă flori în așa fel încît fiecare petală să fie ațintită cu vîrful ei către d-ta ; dă florii o adîncime, un modelaj trebuie să aibe o adîncime.

Această adîncime, care apare în observația modestului meșter Constantin Simon, l-a urmărit pe Rodin toată viața. Ceea ce el a vrut a fost ca întotdeauna să dea adîncime imaginilor sale. De aceea înainte de a-și drapa, de a-și îmbrăca figurile, el le modelează ca nuduri ; sub drapare trebuie să fie o realitate, o realitate mai profundă, care este importantă chiar dacă ea pînă la urmă nu va intra în impresia generală pe care opera o va face asupra privitorilor ei.

Modelajul profund al lui Rodin, pe care am avut ocazia să-l remarcăm de mai multe ori, este expresia forțelor care lucrează în adîncime și ajung la suprafață lucrînd adînc ceea ce ochiul percepe. Și cu toate acestea s-a putut spune că Rodin este mai ales un sculptor al suprafeței. Observația trebuie însă înțeleasă într-un anumit sens. Rodin a dat imaginilor sale întotdeauna impresiuni. Impresiunile pe care le cîștigăm asupra lumii exterioare sînt impresiuni de o clipă. Noi nu vedem prin activitatea simțurilor decît arătările trecătoare ale acestei lumi. Aceasta este baza principială, afirmația estetică fundamentală a școlii impresionismului, cu care Rodin a fost pus în legătură de către unii critici.

Într-adevăr, prin modelarea foarte minuțioasă, prin descompunerea suprafeței în incavații și reliefuri, Rodin introduce o idee nouă în sculptură, și anume ideea de valoare, în înțelegerea care se dă acestui cuvînt în pictură.

Prin urmare, relaţia imaginei cu izvorul luminos proiectat asupra ei.

În felul acesta teme şi procedee ale picturii au intrat pentru prima oară în sculptură. S-a spus [că] Rodin a picturalizat sculptura şi a fost criticat pentru acest motiv. Însă critica aceasta porneşte de la ideea că artele ar trebui să asculte de nişte modele eterne, ca şi cum ar exista o idee platonică a sculpturii, o ideea platonică a picturii, a desenului, a gravurii, ş.a.m.d., iar operele particulare de sculptură, pictură sau gravură ar trebui să se conformeze acestor idei eterne, acestor *realia ante rem*, cum se spunea în filozofia medievală, adică această realitate dinaintea lucrurilor.

Aceeaşi idee o acceptă critica mai veche şi în ce priveşte genurile literare. Se spune că există un gen etern al dramei, al elegiei, al poeziei eroice. Deci poetul atunci cînd realizează într-unul sau altul din aceste genuri trebuie să se conformeze la modelul etern.

Acesta era punctul de vedere al întregii critici clasice.

Corneille, de pildă, a fost criticat pentru motivul că nu respectase condiţiile eterne ale genului dramatic; de exemplu, cele trei unităţi.

Ceea ce s-a afirmat despre gen s-a afirmat apoi şi despre diferitele arte. S-a spus: sculptura trebuie să asculte de anumite norme eterne; deci operaţia de picturalizare a sculpturii prin indicarea valorilor, prin specularea jocului luminii pe suprafeţe, este un procedeu pictural, care nu ar avea ce căuta în sculptură.

Prin urmare, se aplică aici o idee a realismului medieval, luînd realismul în înţelesul care se dădea acestui cuvînt în această perioadă istorică. Adică credinţa că ideile nu sînt nişte simple concepţii ale spiritului nostru, dar sînt, de fapt, realităţi obiective care există înainte de lucrurile particulare, pe care lucrurile particulare nu fac decît să le răsfrîngă şi, atunci cînd este vorba de creaţii ale artei, să le realizeze.

Artist revoluţionar în toate privinţele, Rodin se rebelează şi împotriva acestei prejudecăţi despre eternitatea normelor diferitelor arte, izbutind să asocieze arta pe care o practica el cu noi valori şi cu noi prestigii.

Spuneam la începutul acestei expuneri că Rodin este acel artist care a interpretat cu mai multă adîncime sentimentul modern al vieții. Într-adevăr, ideea de mișcare în creație, care are o însemnătate așa de mare în lumea modernă, și-a găsit în Rodin unul din artiștii care au reprezentat-o în modul cel mai genial.

Trebuie să ne gîndim că în vechea imagine a lumii, aceea anterioară secolului al XIX-lea, ideea de mișcare juca un anumit rol în arte — vom vedea ce fel — dar nu juca aproape nici unul în filozofie, în imaginea teoretică asupra lumii.

Unul din lucrurile cele mai izbitoare pe care le putem constata atunci cînd studiem sistemele vechilor gînditori, de pildă al lui Descartes, sau Spinoza, sau Malebranche, sau altora dintre filozofii vechiului regim, este că, în rînduiala de gîndire cu care ei răsfrîng realitatea lumii, ideea de mișcare nu joacă nici un rol, ca și cum lumea aceasta ar fi o întocmire împietrită de lucruri.

Cugetătorii cei mai profunzi, cum au fost Descartes sau Spinoza, nu au observat deloc că lumea se mișcă, că mișcarea există și că lumea se transformă. Această particularitate, care ne umple de uimire astăzi, provine din faptul că oamenii aceștia au trăit în orînduirea feudală, care a existat în lume un timp de secole, de un mileniu și mai bine. Din momentul în care se prăbușește orînduirea sclavagistă, lumea veche, și pînă cînd în Revoluția franceză se îngroapă feudalitatea, avem o lungă epocă în care oamenii trăiesc după relațiile caracteristice feudalității. Oamenii puteau avea deci impresia că lumea este încremenită, este o stare permanentă, statornică, inertă, de lucruri.

Cînd se produce Revoluția franceză și cînd societatea modernă intră într-o evoluție rapidă, factorul mișcare, transformare, se impune și de aceea [în] cea mai mare sinteză filozofică pe care o dă lumea modernă îndată după Revoluția franceză, în sistemul filozofic al lui Hegel, mișcarea intră cu un rol precumpănitor.

Sistemul lui Hegel este înfățișarea stadiilor prin care trece universul în progresul lui neîncetat, de la materia inertă, prin viață, pînă la conștiința omului și creațiile lui, religia, morala, arta și statul. Deci în timp ce

Descartes sau Spinoza reprezentau un univers static, încremenit, Hegel ne prezintă un univers în mişcare.

Nu trebuie să presupunem că între filozofie şi artă ar trebui să fie neapărat legături directe, în sensul că artiştii ar trebui neapărat să studieze operele filozofilor. Totuşi, între gîndirea filozofilor şi imaginea artiştilor există legături pe care le stabileşte unitatea de atmosferă, de preocupare, de tendinţă, şi nu este deci de mirare că, în timp ce cugetarea modernă din operele lui Hegel, iar după aceea din cele ale lui Marx şi Engels, anexează ideea de mişcare înţelegerii generale a lumii, artiştii încep să o reprezinte în operele lor.

Iată motivul pentru care socotesc că Rodin este unul din acei artişti care au reprezentat într-un mod pregnant sentimentul modern al vieţii. Noi resimţim viaţa în special ca mişcare, ca transformare ; secondăm această transformare prin eforturile noastre. Ne socotim fiecare dintre noi drept lucrătorii lumii care se formează, ai unei lumi pe care o nădăjduim mai bună, mai dreaptă, mai liberă, mai demnă.

Această lucrare a creaţiei a înfăţişat-o Rodin într-una din genialele lui imagini.

Dar îmi [veţi] spune că mişcarea a fost reprezentată şi altă dată. Evident ; a fost reprezentată de celălalt mare gigant al sculpturii, de Michelangelo, în timpul Renaşterii. Am făcut de aceea comparaţia dintre una din operele lui Rodin şi anume *Cugetătorul* său, proiectat pentru *Poarta Infernului*, şi *Cugetătorul* lui Michelangelo din mormîntul Medicişilor. Aş vrea să sprijin această comparaţie printr-un nou exemplu.

Astfel, o să vedeţi acum, pe lîngă multele imagini ale mişcării şi ale creaţiei pe care le-au prezentat proiecţiile anterioare, o imagine provenind de la Michelangelo care înfăţişează mişcarea : *Captivii* lui Michelangelo. Doi sclavi prinşi în război, care luptă ca să-şi sfărîme lanţurile ; corpurile încărcate de o mare energie ; mişcarea, deşi împiedicată, este totuşi indicată cu mare patos. Din fiecare fibră şi din fiecare detaliu al acestei figuri se poate percepe efortul de sfărîmare a lanţurilor, efort pe care îl depun captivii lui Michelangelo.

Iată și al doilea capăt al imaginii. Mișcarea se găsește aici în luptă cu corpul, corpul fiind realitatea statică, permanentă, organică și fizică, în luptă cu mișcarea.

Aș spune că Rodin a înfățișat însă mișcarea pură, oarecum eliberată de corp, cel puțin într-una din compozițiile sale, ca, de pildă, în surprinzătoarea bucată intitulată *Figura zburătoare* — *Figure volante*. Aci nu mai este lupta cu corpul inert, cu masa musculară, ci este reprezentat avîntul însuși al unui om care zboară, poate al unui sportiv care face un salt înalt sau poate al unei figuri mitice care zboară, al unui Icar.

Vedeți dar că mișcarea se prezintă aci într-o altă înfățișare și într-o altă concepție; mișcarea oarecum în chip absolut, detașat. Ajungînd la acest mod de a înfățișa mișcarea, Rodin execută un proces asemănător cu acela pe care-l executa știința în vremea lui. După cum fizica modernă la un moment dat dizolvă materia în energie, materia devine o simplă formă a energiei, tot așa corpul devine în reprezentările sculpturale ale lui Rodin pură mișcare.

Această ideea de a înfățișa mișcarea oarecum în puritatea sau în absolutul ei este de asemenea o idee modernă, care poate fi adusă într-un curios paralelism cu una din reformele fizicei moderne.

Cred că am terminat cu seria proiecțiilor noastre și în cîteva cuvinte voi termina expunerea mea.

Vă spuneam că Rodin este în primul rînd un artist creator de imagini de viață; această viață este încărcată cu mare patetism, este viața așa cum iese din mîinile unui creator.

Totuși Rodin a fost și om de idei. Conversațiile pe care le-a avut cu literații despre care v-am vorbit, cu Rainer Maria Rilke, care îi consacră o carte foarte interesantă, precum și conversațiile notate de Judith Claudel și Paul Gsell, fac parte din cărțile cele mai interesante ale esteticii moderne.

În aceste cărți Rodin are ocazia să exprime idei foarte interesante, de pildă asupra influențelor care s-au exercitat asupra lui în legătură cu atitudinea pe care a avut-o față de diferite perioade din istoria artei, față de antichitate, față de sculptura Renașterii.

Dar astăzi, citind toate aceste documente rămase de la Rodin, vedem că afinitatea cea mai mare îl poartă pe Rodin către gotici, către acei grandioși sculptori rămași anonimi. Această afinitate, venerația profundă pe care Rodin o consacră vechilor meșteri ai catedralelor din veacurile XII, XIII, XIV provenea din faptul că ei au acceptat condiția anonimatului. În această modestie a lor Rodin descoperea o lipsă de individualism egoist, o desprindere de interese, de glorie, care ne face să înțelegem pe acești artiști ca niște adevărate puteri ale naturii. Un artist al veacului al XII-lea sau al XIII-lea care împodobea firidele vechilor catedrale cu sculpturi geniale — și dacă timpul ne-ar fi permis aș fi arătat acest lucru — lucra așa cum lucrează natura însăși, fără nici o preocupare de a-și pune în valoare propria personalitate.

Acest mod de a lucra ne dovedește detașarea cea mai sublimă și cîștigă adeziunea cea mai entuziastă a lui Rodin.

Partea aceasta de tălmăcire a felului de creație a vechilor meșteri medievali face parte din cele mai interesante convorbiri ale lui Rodin, cît și din cartea consacrată de el catedralelor franceze.

Dar vorbind cu interlocutorii lui, care au avut fericita idee de a păstra amintirea acestor conversații, Rodin mai găsește într-o zi o idee foarte importantă pe care apoi o reia în diferite rînduri, și anume ideea că arta este tot o formă a muncii. Ca orice muncă omenească, arta reprezintă lucrarea de transformare a unui material, de obicei a unui material anorganic, a unui material mort. Procedeul acesta, al trecerii anorganicului în organic, am văzut că este una din temele pe care le-a figurat în creațiile sale Rodin.

Artistul este deci un muncitor, dar este cel mai perfect dintre muncitori, pentru că el este autorul unei lucrări perfecte, al unei lucrări echilibrate. Este într-un fel cel mai perfect dintre muncitori pentru că el nu mai resimte munca sa așa cum această muncă a fost simțită într-un lung trecut al omenirii, ca un blestem și ca o povară ; artistul este îndrăgostit de munca sa, chiar cînd este vorba de o muncă istovitoare, care cere jertfa la

care artistul consimte, și nu este o suferință mai mare pentru un artist decît aceea de a nu lucra.

Și atunci, spune Rodin într-un moment al conversațiilor sale, artistul trebuie să fie modelul tuturor muncitorilor acestei lumi. În momentul în care toți oamenii care muncesc vor lucra cu conștiința artistului, adică cu acea dragoste necondiționată pentru munca lor, și vor izbuti în diferitele planuri ale producției, în închegarea unor lucrări tot atît de perfect armonioase ca opera artistului, atunci civilizația noastră va atinge culmi pe care astăzi încă nu le putem bănui. În momentul în care ne aflăm munca se găsește în procesul de eliberare, exploatarea în toată lumea dă înapoi, deci munca se îndrumează către acele ținte mărețe pe care Rodin le-a întrevăzut, și în momentul — desigur foarte îndepărtat al viitorului — cînd toți oamenii care muncesc, toți acei care transformă natura brută vor deveni artiști — un gînd pe care putem să-l cultivăm — Rodin va fi desigur sărbătorit nu numai ca un mare artist, dar ca un profet al lumii moderne.

1955

ILUSTRAŢIILE LUI DEMIAN

Arta ilustrării de cărţi ocupă un loc cu totul deosebit, în acelaşi timp discret şi suveran, printre celelalte îndeletniciri artistice. Este o ramură a interpretării şi a creaţiei. Artistul porneşte de la presupunerea că o povestire sau o dramă, un roman sau o descriere de călătorie sînt formele manifestării verbale ale imaginilor formate în închipuirea scriitorilor şi pe care aceştia urmăresc să le impună cititorilor lor. Poezia, s-a spus încă din vechime, este o pictură vorbitoare. S-a adăugat, mai tîrziu, că pictura este poezie în forme şi culori. Această maximă din urmă a fost atacată atunci cînd s-a constatat excesul, uneori lipsa de gust a naraţiunii în pictură. Totuşi, maxima amintită rămîne adevărată cel puţin pentru una din ramurile artelor figurative, pentru arta ilustrării de cărţi. Ilustratorul parcurge o povestire cu acea imaginaţie puternică şi vie, capabilă să-şi reprezinte chipul personajelor şi alcătuirea văzută a scenelor povestite ; alege dintre acestea pe acelea care i se par mai reprezentative şi le exteriorizează în materiale[le] şi cu uneltele sale. Şi cititorul, care încearcă el însuşi să vadă ceea ce i se descrie sau i se povesteşte, află în imaginile ilustratorului punctul de sprijin, terenul de pe care îşi poate lua zborul propria lui închipuire. Ilustrarea de cărţi este deci o artă interpretativă, ca arta actorului sau a virtuozului muzical, deoarece condiţia şi obiectul ei sînt constituite dintr-un fapt an-

terior de creaţie. Trebuie observat însă că, încercînd să interpreteze viziunea scriitorului, ilustratorul întrupează de fapt propria lui viziune, felul deosebit în care îi apare lumea şi societatea, o împrejurare devenită cu totul evidentă atunci cînd, comparînd între ele mai multe opere ale aceluiaşi artist ilustrator, constatăm între ele o asemănare, o atmosferă care le învăluie, o sensibilitate care le animă deopotrivă, adică un stil. Prin stilul lor, operele ilustraţiei depăşesc sfera interpretării şi se rînduiesc în aceea a creaţiei. Discreţia, modestia artei ilustrative ascund suveranitatea unei fapte majore a artei. Gustave Doré, ilustratorul lui Dante, al lui Cervantes, al *Bibliei*, a fost unul dintre artiştii de geniu ai timpului său.

În trecutul artelor figurative româneşti n-am avut mulţi ilustratori remarcabili. Este probabil, după cum rezultă din documente publicate de curînd, că Theodor Aman s-a gîndit cîndva la ilustrarea lui *Mihai Vodă Viteazul* al lui N. Bălcescu. Dar nici N. Grigorescu, nici I. Andreescu, nici Luchian sau Petraşcu nu s-au oprit vreodată asupra temei atît de atrăgătoare a ilustrării unora dintre operele de seamă ale literaturii noastre. Tema aceasta şi-au propus-o uneori artişti mai noi, obţinînd rezultate care vor trebui odată examinate după legăturile lor şi apreciate după meritul ce le revine. Se va vedea atunci mai bine, dar se poate afirma de pe acum, că în primele rînduri ale ilustratorilor români stă pictorul A. Demian, creatorul unui stil ilustrativ foarte original, manifestat într-o serie de opere, apărute de curînd.

Demian a ilustrat în ultima vreme întreaga operă a lui Creangă, în traducerea franceză a Elenei Vianu, o antologie de poezii populare româneşti tălmăcite de A. Sperber, *Baltagul* lui M. Sadoveanu, în versiunea engleză a Eugeniei Farca, o culegere din basmele lui Puşkin şi din baladele populare ruseşti, transpuse în versuri româneşti de Adrian Maniu. A luat astfel naştere o operă întreagă, dintre cele mai atrăgătoare, un eveniment de seamă al mişcării plastice mai noi. Demian a înţeles bine condiţiile ilustraţiei. Toate imaginile sale, realizate în plan şi colorate, în alb şi negru sau în de-

sene așezate în fruntea capitolelor, nu sînt notațiuni libere și subiective, cum se întîmplă uneori cu operele altor ilustratori, ci se integrează într-un punct precis al narațiunii, fixează cîte un moment al acesteia și dă o interpretare personală, dar adecvată, viziunii scriitorului și aceleia pe care cititorul o caută. Astfel, toate momentele de seamă ale amintirilor, basmelor și povestirilor lui Creangă trăiesc pentru noi încă o dată, și cititorul care le privește este bucuros să le vadă înviate în viziunea pictorului, după ce a încercat să le întrezărească cu propria lui închipuire. Iată copiii la școală, în bănci, avînd în fața lor pe preot, pe învățător și pe moș Fotea, cojocarul satului, înarmat cu bicișorul de curele, temutul Sfîntul Nicolaie. Iată caii legați unul de altul, trecînd podul peste apa Ozanei, cu bunicul David în urmă, cu băiatul în capul convoiului. Iată fetele zbenguindu-se într-un tufiș. Iată hora popii cu flăcăii și atîtea alte scene ale *Amintirilor* și basmelor, în care moldovenii lui Ion Creangă trăiesc cu un mare adevăr, chiar atunci cînd împrumută chipul lor unor ființe din afara sferei umane, de pildă caprei din *Capra cu trei iezi*, costumată în portul țărancelor moldovence, cu fotă și ie cu rîuri, sau personajelor fabuloase ale basmelor. Costumul, atitudinile corporale ale bărbaților și ale femeilor din popor, gesturile lor tipice, expresia și gesticulația lor, animalele și obiectele gospodăriei, scenele intimității domestice, omul în călătorie, călare sau îndemnîndu-și caii în timp ce însoțește pe jos căruța, nenumăratele aspecte ale felului în care apar, se mișcă și lucrează oamenii lui Creangă se ivesc deopotrivă în desenele și planșele colorate ale lui Demian. Societatea evocată de Demian este încă foarte vie, dar dacă în secolele viitoare s-ar putea produce schimbări esențiale în felul comportării și moravurilor ei, ilustrațiile lui Demian vor rămîne ca unul din documentele cele mai elocvente ale epocii care ne cuprinde pe noi și pe personajele lui Creangă, oamenii care de multe sute de ani trăiesc în așezările lor din ținutul Neamțului. Cînd ilustrațiile despre care vorbim fixează unul din momentele basmelor, adică dintr-o arie tematică legată de împrejurări vechi ale istoriei românilor, ilustratorul reprezintă costumul și

atitudinile stăpînilor medievali, plini de măreție, dar fără nici un hieratism în expresia sau postura lor, cu o adaptare remarcabilă a liniei bizantine la linia vie și mobilă a vieții și cu un sentiment al trecutului istoric la fel de puternic și clar ca acela cu care a însoțit observația vieții și a oamenilor contemporani.

Foarte atrăgătoare sînt în ilustrațiile lui Demian modalitatea compoziției, felul punerii în pagină, indicarea relațiilor dintre personaje în unitatea aceleiași scene. Aici se vădește cu deosebire acordarea artei ilustrative a lui Demian cu necesitățile interpretării literare, integrarea organică a imaginii plastice în narațiune, chipul în care desenul și pictura sa povestesc la rîndul lor, devin, conform vechii formule, o pictură vorbitoare. Spațiul compozițiilor lui Demian nu este niciodată gol. Inspirat de un sentiment foarte general în întreaga artă românească, și care este unul din cele mai răspîndite în poporul nostru, Demian însoțește totdeauna imaginea oamenilor și a scenelor lor de viață cu înfățișări ale naturii. Natura, floarea și iarba, tufișul și copacul stau mereu în preajma oamenilor și apar ca însoțitorii lor în toate ocaziile. Sentimentul comunității dintre om și natură, atît de caracteristic pentru întreaga sensibilitate românească, a dobîndit una din expresiile lui cele mai mișcătoare în arta lui Demian. Alteori, oamenii sînt însoțiți de obiectele uzului casnic, și artistul le înfățișează, ca și pe aspectele naturii, cu o minuție clară și grațioasă, menită să prilejuiască privitorului o descoperire încîntătoare.

Vrednică de remarcat, ca unul din izvoarele cele mai prețioase ale stilului lui Demian, este, în fine, preferința pe care artistul o arată unuia dintre tipurile poporului român. Această preferință se îndreaptă mai ales către formele juvenile ale expresiei și ale corpului, către copilărie și adolescență, către tot ceea ce în dezvoltarea tipului omenesc înseamnă momentul lui de candoare, de grație și nevinovăție. Artistul a reținut aceste aspecte cu o emoție pură și delicată, cu o tandrețe care alcătuiește partea cea mai atrăgătoare a inspirației sale. Gracilitatea trupurilor, înclinarea grațioasă a gîtului și a capului, expresiile pline de suavitate sînt remarcate de toți acei

care răsfoiesc desenele lui Demian. Forța și sentimentul elementarului nu-i lipsesc totuși artistului, mai ales în evocarea naturii animale, a ursului din poveste, a cailor năzdrăvani, deși felul cel mai propriu al sensibilității lui Demian îl poartă mai ales către ceea ce este tineresc și naiv. Această înclinare a sa l-a dus uneori și către formele arhaice ale compoziției, ca, de pildă, atunci cînd, în ilustrația sa de pe coperta mobilă a poeziilor populare traduse de Sperber, a înfățișat calul din profil și personajul care-l călărește, un haiduc, din perspectivă frontală. Artist reprezentativ al poporului nostru, Demian a știut să-și adapteze inspirația sa la un sector tematic deosebit atunci cînd i s-a întîmplat să ilustreze opere literare provenind din alte literaturi, de pildă basmele lui Pușkin și baladele populare ruse. A apărut atunci o altă regiune a pitorescului uman și natural, călăuzit de sentimentul unei mari vigori, al unui puternic dinamism. Posibilitățile lui Demian sînt foarte numeroase și variate; ele sînt călăuzite de o deosebită pătrundere pentru toate formele istoriei și ale vieții populare.

Deschid, redeschid și privesc îndelung și cu multă plăcere ilustrațiile lui Demian. Mi-era cunoscut din timpul unei activități destul de întinse, dar îl regăsesc acum în forma foarte fericită a închegării talentului său. Vor urma, desigur, alte multe opere, și de pe acum aștept cu bucurie ceea ce va trebui să vie, noile imagini prin care arta lui Alecsandri, a lui Costache Negruzzi, a lui Ion Ghica, a lui N. Filimon și a atîtor altora ar putea trăi într-o nouă ipostază grație iscusitului și ingeniosului meșter ilustrator.

1956

MINIATURI PERSANE

Colecția de miniaturi persane, în reproduceri de o mare exactitate și finețe, expusă de cîteva zile într-una din sălile capitalei, prin inițiativa Comisiei naționale U.N.E.S.C.O. și a Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, aduce publicului nostru cîteva imagini dintr-o veche mișcare artistică, una din cele mai renumite ale Orientului. Este vorba de ilustrații de manuscrise și albume de artă, executate în Persia din secolul al XV-lea pînă într-al XVII-lea, adică dintr-o vreme care a cunoscut puterea dinastiilor mongole, uneori în legătură însă cu momentul mai vechi al istoriei și culturii iraniene. Arta persană este una din cele mai vechi ale lumii și ea a dat înainte de era noastră și în primele secole ale acesteia, în timpul stăpînirii parților, apoi în perioada dinastiei Sasanizilor, mari monumente arhitectonice și creații ale artelor decorative. Această mișcare a fost însă întreruptă pentru un moment cînd Persia a fost cucerită de arabi în secolul al VII-lea și populația a fost convertită la mahomedanism. S-a exagerat totuși aprecierea efectului pe care l-a avut interdicția musulmană de a figura omul și acțiunile lui în operele artei. Groaza de idolatria care trebuia reprimată, ca și înclinarea de a păstra și răspîndi cuvintele profetului au fost mai favorabile înfloririi artei caligrafilor, dar miniaturile figurative apar curînd în manuscrise și creează baza unei tradiții cu lungă descendență. Noua

artă miniaturală nu se istovește, ba cunoaște chiar o nouă epocă de înflorire cînd Persia cade, în secolul al XIII-lea, sub stăpînirea mongolă, a lui Timur și a descendenților lui. Mongolii devin musulmani, dar proveniența lor din centrul Asiei, în apropierea Chinei, aduce influențe artistice din civilizația acestei mari țări, după cum contactele cu India devin numeroase și fecunde, pentru ambele regiuni, atunci cînd neamuri turco-mongole, sub stăpînirea marilor Moguli, ajung să-și întindă stăpînirea lor asupra Indiei și să organizeze acolo un mare imperiu musulman. În miniaturile persane care pot fi acum văzute la București, dar numai într-un timp foarte limitat, se poate urmări amintirea evenimentelor istorice și sociale evocate aci și a influențelor de cultură purtate de ele, într-o sinteză de artă plină de grație și de adevăr, care va fi mult admirată.

Iată, mai întîi, miniaturile unui manuscris al *Cărții regilor*, vestita *Shahname*, epopeea persană, opera lui Firdussi, marele poet al veacului al XI-lea. Manuscrisul datează din primele decenii ale secolului al XV-lea; numele caligrafului este cunoscut, dar nu și al pictorului. Ilustrațiile sprijină narațiunea, evocînd scene de vînătoare și de război: regele Kaikaus primește pe un bard al vremii, sub costumarea căruia se ascunde un înșelător; frumoasa Gulnar zărește de la fereastra ei pe Ardashir, viitorul stăpînitor al Iranului, și se îndrăgostește de el. Un alt manuscris, tot de la începutul secolului al XV-lea, conține traducerea din sanscrită în pahlawi, limba irano-semitică, vorbită în Persia, a culegerii de fabule *Kalila și Dimna*, compusă probabil în veacul al treilea al erei noastre. Ilustrațiile arată darul cărții făcut tînărului prinț Baisonghor. Un rege, mîhnit de răutatea lumii, întreabă o pasăre măiastră unde este țara fericirii. Fabula leului, a vulpii și a asinului este figurată în altă miniatură. Urmează o altă serie de albume cuprinzînd caligrafii și miniaturi, în care apar diferite scene de moravuri, legate mai ales de viața cercurilor aristocratice, cu grădini și arhitecturi, primiri de oaspeți, scene de sport, din care aflăm că jocul *polo* era cunoscut de vechii persani, apoi unele scene de luptă, menite să proslăvească isprăvile războinice și uneori încercările

în viața de campanie a vechilor cuceritori mongoli. Mama lui Gengis-Han și copilul ei, rămas orfan, urmăresc triburile vrăjmașe. Devenit mai tîrziu un renumit războinic, soarta lui Gengis nu este totdeauna fericită. Respins și rătăcitor în regiunea muntoasă și pustie de la hotarele Mongoliei; Gengis bea apa stoarsă din mîlul lacului Baldjiuna. Sînt și sărbători regești, cortegii fastuoase, scene de încoronare. Avem de-a face deci cu o artă foarte marcată de clasa socială a comanditarilor ei și care o exprima cu multă fidelitate pe aceasta. Ne găsim însă într-un moment de vitalitate a unei orînduiri, cînd, pînă în veacul al XVII-lea, dinastiile mongole reprimă feudalitatea înaintașe și instituie un regim asemănător întrucîtva cu al absolutismului occidental. Artă delicată dar sănătoasă, miniaturile persane din epoca amintită aduc, împreună cu multe imagini din trecutul poporului, evocarea prețioasă a lumii văzute în epoca alcătuirii lor: tipul feminin și viril care constituie idealul de frumusețe al vremii, unele deprinderi ale traiului de toate zilele, mai ales în cercurile curții, fauna și flora țării.

Privești pe rînd miniaturile persane expuse la București și te pătrunzi de poezia lor, dar înțelegi și ce le desparte de produsele artistice ale zonei noastre. Perspectiva lor nu este aceea care s-a format, pentru toate artele mai noi ale picturii și desemnului în Europa, prin operele pictorilor Renașterii. Uneori perspectivele sînt inversate, planurile adînci apar ridicate pe verticală, mărimea figurilor nu este pusă de acord cu depărtarea lor de privitor, toate chipurile sînt arătate din față. Explicația acestor particularități prin primitivitatea mijloacelor și insuficiența observației este naivă. Avem de-a face de fapt cu stilul propriu al unei arte ilustrative, al unei arte care susține o povestire și povestește încă o dată sau se substituie unei povestiri și care, pentru acest motiv, este pătrunsă de numeroase elemente intelectuale, menite să învie o scenă nu numai pentru ochiul privitorului, dar și pentru înțelegerea lui. Artistul persan nu este neîndemînatec și nici nu vădește vreo insuficiență a darului său de observație, ci dimpotrivă. Este un artist rafinat prin stringența de mare efect decorativ al compoziției lui, prin grația ingenuă sau prin vigoarea tră-

săturii, prin delicateţe sau splendoare coloristică. Ochiul lui vede lumea în detaliu şi penelul lui indică sinuozitatea cea mai măruntă a formelor, curba infimă şi punctul, aşa încît perspectivele cele mai vaste sînt integrate din amănuntele cele mai mici. Este o artă a minuţiei şi a răbdării, deopotrivă cu aceea a tuturor artiştilor decorativi ai Orientului, ale căror motive apar şi aci, în pictură, de pildă într-un cîmp smălţat de flori, asemănător cu unul din covoarele Persiei. Treci prin această lume a forţei, dar mai ales a gingăşiei, în care trupurile oamenilor au ceva din zvelteţea plantelor tinere, în care capetele se apleacă cu graţie melancolică, în care natura plină de exuberanţă este menţinută totuşi în atmosfera gravă a plenitudinii, a roadelor ei supreme; păsări, animale de povară, fiarele temute circulă în peisaj, întregind imaginea varietăţii şi splendorii lumii. E o artă a pietăţii adresată lumii şi puterii neistovite a vieţii creatoare, care te subjugă şi-ţi vrăjeşte inima. Priveşti şi ai mai vrea să priveşti.

Înfăţişîndu-ne vechea artă a Persiei, expoziţia de miniaturi ne-a deschis un drum al înţelegerii către sufletul unui popor îndepărtat şi a oferit o contribuţie, oricît de modestă, la acea comprehensiune mutuală a popoarelor şi culturilor de care urmează să se frîngă pornirea semănătorilor de ură şi vrăjmăşie.

1958

[DUILIU MARCU]

UN CUVÎNT ÎNAINTE[1]

Bucureştii, ţara întreagă îşi schimbă faţa sub ochii noştri. Va fi fost de ajuns viaţa unui om pentru a fi asistat la înlocuirea tuturor aspectelor ţării vechi prin altele noi, cerute de transformarea tuturor condiţiilor noastre de existenţă. Feudalitatea a construit şi la noi, ca şi în alte părţi ale lumii, dar nu îndeajuns pentru a-şi fi putut aplica o puternică marcă stilistică asupra peisajului urban şi sătesc. Cîteva biserici şi mînăstiri, unele de o mare frumuseţe, ziduri de cetăţi şi castele, mai puţine totuşi decît în acele locuri unde stabilitatea superioară a aşezărilor îngăduia construcţia şi conservarea ei pentru multe veacuri. Densitatea spaţiului social, mulţimea monumentelor din vechime, rămase ca o mărturie a muncii şi a aspiraţiei de artă a trecutului, este poate mai mică la noi decît aiurea. Istoricul care studiază dezvoltarea ţării trebuie să privească şi pînzele pictorilor care au observat şi notat înfăţişările ţării vechi la marginea oraşelor şi în sate, pînzele unui Andreescu sau Luchian. A dispărut treptat mîndra casă muntenească, înălţată cu cîteva trepte deasupra beciului închis cu poarta lui de bîrne masive, deschizînd privitorului o vedere întinsă din prispa cu coloane scunde, despărţite prin arcuri adînci. I-a luat locul casa sprijinită în cei trei pari ai prispei, cu zidurile învălurate, privind sfioasă prin

[1] La albumul *Arhitectură* de Duiliu Marcu.

ochiul ferestrei înguste. Exploatarea maselor muncitoare poate fi urmărită în degradarea treptată a peisajului urban și sătesc. Creșteau, în schimb, în capitală și în principalele orașe ale țării, ca produsul acestei exploatări, hotelul particular după modelul franțuzesc, vila elegantă și, în cele din urmă, nenumăratele locuințe ale bogaților, afirmînd stilurile cele mai deosebite, castele medievale și case spaniole, cu madone în firide, cu largi suprafețe ale zidurilor întărite parcă pentru a rezista asalturilor în epocele insecurității medievale, case cu terase ca la țărmurile mărilor din sud, într-o alăturare paradoxală, grăitoare pentru lipsa de gust propriu și pentru dezorientarea burgheziei care le construia. Trebuie spus totuși că cei mai de seamă dintre arhitecții generației trecute și-au pus problema transformării adecvate a mediului în care se desfășoară viața și activitatea cetățenilor și unde aceștia își găsesc condițiile cele mai proprii ale existenții și muncii lor. Unii din ei, un Ion Mincu, un Petre Antonescu, au căutat un stil național, prin dezvoltarea liniei tradiționale, prin folosirea unor elemente împrumutate Bizanțului. Astfel de cercetări, cărora li se datoresc cîteva din monumentele mai noi ale țării, au însemnat o reacțiune de demnitate, depășită însă curînd de apariția noilor materiale constructive, fierul și betonul, de nevoile vieții moderne. Acestea din urmă, la fel în toate părțile lumii, impuneau o nouă viziune. Noile condiții economice și tehnice cereau o retragere a elementului decorativ, a scenăriei fațadelor, impunînd deopotrivă forma constructivă ca expresie a nevoii satisfăcute prin ea. Funcționalismul arhitectonic cucerea treptat și spațiul nostru. Se impunea apoi din ce în ce mai puternic ideea că un arhitect nu lucrează niciodată pentru un singur comanditar, ci pentru obștea întreagă, astfel încît opera lui individuală se cuvine a se încadra într-un plan mai general, să întregească și să desăvîrșească acel mediu construit, în care oamenii urmează să trăiască, să se bucure de viață și să muncească. Începea era socialismului.

Unul din lucrătorii acestei adînci prefaceri a fost și arhitectul Duiliu Marcu, profesor de istoria arhitecturii și de urbanism, șef de atelier cu mulți elevi, artist și

constructor dintre cei mai solicitați și mai activi, a cărui operă a contribuit într-o măsură importantă la transformarea și înălțarea artistică a spațiului nostru social. Începîndu-și activitatea încă din anul 1915, curînd după terminarea studiilor sale superioare în Franța, Duiliu Marcu a ilustrat prin lucrările sale etapele principale ale dezvoltării arhitecturii și urbanismului în cei peste patruzeci de ani care îl despart de începuturile sale. În primele faze, Duiliu Marcu a cedat el însuși gustului și cerințelor zilei, construind fastuoase locuințe particulare, adoptînd pe-alocuri linia tradițională a înaintașilor lui. Armonia desenului, justa proporție a suprafețelor sînt însă de pe acum mijloacele viziunii artistului, mai mult decît bogăția decorației. Talentul lui îl poartă mai degrabă spre organizarea întregurilor arhitectonice decît spre valorile de pitoresc, pe care el nu le va cere decît materialelor naturale, cromaticei cărămidei lustruite, jocului, adeseori folosit, al feroneriei la porți și grilaje. Cine consideră, de altfel, lista celor peste cincizeci de lucrări realizate de Duiliu Marcu observă cum construcțiile de interes general, blocuri, pavilioane de expoziții, săli de spectacole și restaurante, instituții de utilitate publică, grupuri edilitare, se substituie treptat construcțiilor de folosință particulară. Un gînd social, preocuparea de a oferi un cadru construit unei colectivități omenești mai largi, stă la baza lucrărilor lui Duiliu Marcu încă din fazele mai vechi ale creației lui. Soluțiile generale, elaborate în atîtea părți ale lumii, i-ar fi putut sta cu ușurință la îndemînă; dar artistul, conștient de toate nevoile pe care viața și munca modernă le impun arhitectului, își caută drumul lui propriu și îl găsește într-o sinteză a funcționalismului cu clasicismul, caracteristică pentru inspirația sa în rezultatele ei cele mai de seamă. După felul temei pe care avea s-o dezvolte, artistul varia raportul dintre goluri și plinuri. Cînd era vorba de o locuință particulară, în care beneficiarii ei urmau să se bucure de mari spații bine aerate, împrejurarea devenea vizibilă la exterior prin largi suprafețe, străpunse de singura lumină a unei vaste ferestre, prin care aerul și lumina puteau pătrunde în abundență. Dar cînd se impunea nevoia împărțirii spațiului între mulți

locatari sau între muncitorii numeroși ai unei instituții publice, unde specializarea activității cere despărțirea celor care o execută, apare palatul public cu multe străpungeri către exterior, într-o succesiune euritmică subliniată de nervurile orizontale, alergînd fără întrerupere de-a lungul întregei fațade, sau de cele verticale, legînd între ele, printr-un gest larg, toate nivelurile, de la temelie la cornișă. Ne găsim în fața unui artist cu mari viziuni de ansamblu, călăuzit de o concepție clară, solid motivată, slujit de un temperament echilibrat și armonios. O construcție a lui Duiliu Marcu se face îndată recunoscută prin raționalismul ei sintetic, peste care se așterne armonia specifică a cadențelor ei, energia viguroasă a liniilor care o unifică. În spațiile interioare regăsim același gust pentru perspectivele întinse, ritmate de succesiunea coloanelor. Astfel au luat naștere principalele monumente cu care Duiliu Marcu a îmbogățit și a înnobilat capitala noastră și alte orașe ale țării, Biblioteca Academiei R.S.R., Școala Politehnică din Timișoara, Teatrul Mare din același oraș, Palatul Căilor Ferate, gara Mogoșoaia, gara nouă din Sinaia, Ministerul Planificării, Academia Militară, Președinția Consiliului de Miniștri și numeroasele blocuri de locuit care au contribuit, într-o măsură atît de însemnată, la transformarea în sens modern și la înălțarea artistică a civilizației noastre materiale.

O parte întinsă a activității sale a acordat-o Duiliu Marcu planurilor de sistematizare a piețelor publice ale capitalei sau a unor ansambluri urbanistice din București, Buzău, Orașul Stalin, Timișul de Sus. Progresele gîndirii sociale au imprimat năzuinții artistului o direcție care n-a putut fi decît rareori urmată de realizarea ei. Spirit măsurat, privind cu un ochi critic foarte atent toate înfăptuirile sale, Duiliu Marcu a explicat uneori tendințele generale ale operii sale, oprindu-se și asupra aspectelor ei nerealizate, asupra distanței rămase liberă între gînd și înfăptuire. Rareori un artist s-a cunoscut mai bine și a vorbit despre sine cu mai multă luciditate și modestie. Dar compatrioții noștri care folosesc un cadru al civilizației datorit într-o măsură atît de însemnată maestrului prețuiesc lunga și fecunda lui operă și așteaptă

continuarea și încununarea ei în împrejurările noi ale țării, pe care el le înțelege atît de bine și le poate sluji mai departe cu succesul garantat de toată creația lui de pînă acum. Un artist de seamă este totdeauna un artist prob, un căutător al frumuseții prin adevăr, și această calitate o putem recunoaște arhitectului Duiliu Marcu, a cărui operă întreagă vorbește despre claritatea gîndirii, armonia temperamentului și devotamentul său patriotic, de la care epoca construirii socialismului are încă atît de așteptat.

1960

[GEORGE OPRESCU LA 80 DE ANI]

Ne-am adunat astăzi într-o împrejurare cu totul îmbucurătoare. Colegul nostru, academicianul George Oprescu, a adăugat de cîteva zile încă un an anilor săi şi atins, o dată cu aceasta, o vîrstă pe care oamenii o privesc cu respect atunci cînd vine să încunune o existenţă plină de hărnicie, bogată în opere, şi cu mare satisfacţie cînd nu se însoţeşte cu nici un semn al ostenelii. În vremuri străvechi, învăluite în ceţurile dese ale legendei, Sfinxul întreba pe Oedip care este făptura ajunsă treptat la poziţie verticală, dar care se încovoaie apoi şi se sprijină în toiag. Oedip a dezlegat enigma Sfinxului şi a liberat cetatea Thebei de monstrul care îi decima populaţia. Se vede însă că Sfinxul teban trăia într-o vreme cînd igiena oamenilor era foarte defectuoasă, deoarece astăzi, dacă judecăm după exemplul eminent al colegului nostru, chiar inşii care au înmulţit de patru ori anii primei lor tinereţi pot rămîne drepţi ca bradul, plini de vioiciune şi de elan, bucuroşi de fapte şi de luptă. Acest succes al vitalităţii sale academicianul G. Oprescu îl datoreşte regimului de muncă neîntreruptă şi regulată prin care scopul general al vieţii sale a fost atins, prin executarea sarcinii de fiecare zi, echilibrului sufletesc menţinut prin conştiinţa datoriei mereu împlinite, deprinderilor de viaţă nu numai sobre, dar şi austere, adică acelei înţelepciuni pe care, dacă modestia colegului nostru nu o va propune niciodată ca exemplu

celor mai tineri, le-o putem propune noi, cu îndreptățita mîndrie de a avea în mijlocul nostru, în Academia Republicii Populare Române, un exemplar uman în mai multe feluri pilduitor. Sînt sigur că făcînd aceste constatări exprim sentimentul dv. general, de simpatie și admirație pentru colegul George Oprescu, căruia îmi permit să-i adresez, cu prilejul aniversării sale, în numele nostru al tuturor, urări de viață lungă, în deplină sănătate și putere creatoare.

Cînd privești un om ajuns la un punct îndepărtat al drumului său, mai ales atunci cînd acest om este un învățat, dorești să știi care au fost punctele lui de plecare, primele elemente ale formației lui. Deși nu este contestabil că un învățat se formează, în bună parte, pe sine însuși, punînd efortul lui personal în serviciul unuia din domeniile științei, nu este mai puțin adevărat că școlile prin care a trecut, maeștrii ascultați de el au avut partea lor de contribuție în alcătuirea lui intelectuală și morală. Din acest punct de vedere, academicianul Oprescu este un produs al școlilor românești. Desigur, academicianul Oprescu a întreprins multe călătorii în străinătate încă din anii tinereții, și le-a înmulțit de atunci de atîtea ori, încît el este, printre noi, unul din oamenii care au trecut prin mai multe medii străine și au asimilat cultura mai multor țări. Totuși, școlile și titlurile sale le-a dobîndit numai în țară, și personalitățile care au intervenit, cu un rol hotărîtor, în formația sa, au fost mai ales personalități românești.

Pe atunci, la începutul secolului, cînd studentul în litere G. Oprescu venise de cîțiva ani la București din Cîmpulung-Muscel, orașul lui natal, Facultatea de Litere din capitala țării era dominată de personalitatea lui Nicolae Iorga. Depășind pozitivismul istoric al secolului al XIX-lea, Iorga a conceput destul de larg disciplina sa, astfel încît din trunchiul urias al operei sale s-au desprins ramuri numeroase privitoare la istoria instituțiilor, a ideilor, a literaturii, a artei. Un învățămînt de istoria artei lipsea totuși în universitatea noastră. La începutul secolului, el era nou chiar în universitățile străine, unde primele catedre universitate și primele institute științifice de istoria artei s-au înființat abia în a doua jumă-

tate a secolului al XIX-lea. Îndată ce învățămîntul și cercetarea au fost dotate cu astfel de instituții, istoria artei a dobîndit o însemnătate deosebită în ansamblul disciplinelor istorice, ba chiar le-a stimulat și, dintr-un anumit punct de vedere, le-a înnoit pe toate. Această virtute specială a lor, studiile de istoria artei o datoresc împrejurării că, lucrînd cu documente de o expresivitate specială, adică cu documente care vorbesc despre epocile apariției lor prin trăsături vizibile, aceste documente aduc contribuția lor la caracterizarea generală a diferitelor epoci. Istoricii artei examinează operele picturii, ale sculpturii, ale arhitecturii, ale gravurii și ale artelor decorative și, constatînd asemănări între ele pe porțiuni de spațiu și timp relativ restrînse, creează noțiunea stilurilor, adică a formelor particulare și omogene de expresie, așa cum le determină împrejurările sociale în care ele se ivesc. Prin stilurile artei putem pătrunde mai adînc în felul de a simți și de a gîndi al diferitelor epoci istorice, așa cum acest fel a fost determinat de dezvoltarea societății într-un loc și într-o perioadă de timp anumită. Cînd citești un studiu ca acela consacrat de G. Plehanov *Literaturii dramatice și picturii franceze în secolul al XVIII-lea*, reflectezi neapărat la luminile pe care studiul artelor plastice le aruncă asupra unor domenii apropiate, cum este istoria literaturii, dar și asupra căilor deschise de cercetările în istoria artei asupra proceselor sociale, active în epoca operelor luate în considerație. Elaborînd noțiunea „stilurilor“, istoria artei a transmis-o tuturor celorlalte domenii ale istoriei culturii și, astfel, toate acestea au dispus de un instrument mai exact de caracterizare a produselor culturii omenești și de o cale nouă de pătrundere către cauzalitatea lor socială. Astăzi încă foloasele trase din această nouă metodă sînt în desfășurare. Astfel, la sfîrșitul acestei veri, în ultima decadă a lunii august 1961, luînd parte la lucrările Congresului de literatură comparată, la Utrecht, în Olanda, am constatat că mai multe comunicări au fost consacrate stilului baroc, noțiune pe care cercetătorii de azi o aplică nu numai operelor artelor plastice, în domeniul cărora această noțiune s-a format mai întîi, dar și în domeniul operelor literare, unde pînă la un timp

istoricii literari n-o foloseau. Cunoașterea produselor culturii, caracterizarea și periodizarea lor fac astăzi progrese prin extinderea conceptului stilurilor plastice. De curînd, călătorind în Uniunea Sovietică, unde, printre atîtea alte instituții vrednice a fi cunoscute, am vizitat și Institutul de literatură mondială din Moscova, am aflat de la profesorul Samarin, unul din conducătorii acestui institut, că cercetătorii sovietici de azi recunosc trăsături baroce și în operele cîtorva dintre scriitorii ruși ai secolului al XVIII-lea și că, grupîndu-i pe aceștia sub noțiunea barocului, cunoașterea lor face notabile progrese. Am citat aceste cazuri particulare, numai pentru a arăta răsunetul dobîndit de cercetările de istoria artei și, prin urmare, însemnătatea lor cu totul deosebită printre toate celelalte ramuri ale studiilor istorice.

Noutatea, importanța și folosul istoriei artei, așa cum această disciplină se dezvoltase în ultimele decenii, o impuneau și în planul de studii al universității bucureștene. Profesorul Oprescu a ajuns să se consacre curînd studiului artei, datorită mai multor împrejurări. Pregătindu-se, mai întîi, pentru limba și literatura franceză, pe care o predă, la începuturile sale, în învățămîntul secundar, la Giurgiu și la Turnu-Severin, dînd apoi, îndată ce devine lector al Universității din Cluj, studii de literatură comparată, ca *Molière în România*, *Eliade Rădulescu în Franța*, *Activitatea jurnalistică a lui Eliade Rădulescu în timpul exilului său la Paris* ș.a., profesorul Oprescu își orientează de la o vreme cercetările către istoria artei. Îl îndrumează în această direcție nu numai afinitatea sa specială pentru artele plastice, dar și faptul că, la un moment dat, datorită prietenului său de o viață, viitorul academician C. Ionescu-Mihăești, stabilește legături cu cercul de biologi condus la Institutul de seruri și vaccinuri de profesorul dr. Ioan Cantacuzino. Acesta din urmă, personalitate multilaterală și foarte atrăgătoare, un adevărat *uomo universale* în sensul Renașterii, biolog, bibliofil, muzician și colecționar de artă, răspîndea în cercul discipolilor și colaboratorilor lui nu numai cunoștința metodelor noi ale biologiei, prin care institutul condus de el dobîndește o reputație trecută dincolo de granițele țării, dar

și gustul, ca și multe cunoștințe în legătură cu arta. Va trebui odată descrisă mișcarea artistică din jurul profesorului Ioan Cantacuzino și al colecțiilor lui, toată acea animație de amatori luminați și de artiști prin care s-a închegat un capitol din viața artistică a țării din prima jumătate a secolului nostru. Academicianul Oprescu ar fi cel mai indicat a scrie acest capitol din istoria culturii noastre, cu atît mai mult cu cît, după cît îmi amintesc din lecția inaugurală ascultată la Facultatea de Litere din București, în 1931, aducînd mulțumiri maeștrilor săi, profesorul Oprescu pronunța, alături de numele lui N. Iorga, pe acel al d-rului Ioan Cantacuzino, adevărat profesor de artă pentru mulți tineri din cercul său, într-o vreme în care învățămîntul mai înalt al istoriei artei nu luase încă forme organizate și instituite.

În 1923, profesorul G. Oprescu este numit secretar al Comisiei internaționale de cooperație intelectuală de pe lîngă Liga Națiunilor, la Geneva. Păstrează acest post pînă în 1930, cînd se înapoiază în țară pentru a ocupa, prin concurs, catedra de istoria artei la Facultatea de Litere din București, atunci înființată. Este o vreme de mare fecunditate pentru viitorul nostru coleg. Nu numai că în acest răstimp are prilejul să cunoască și să colaboreze cu multe din spiritele cele mai distinse ale epocii, dar tot atunci întreprinde numeroase călătorii de studii, prin care devine unul din cunoscătorii cei mai buni ai marilor muzee ale Europei. Tot în acești ani cunoaște pe Henri Focillon, pe atunci profesor la Lyon, celebru încă din acea vreme prin studiile sale asupra artei romane și gotice, un învățat nu numai de o mare erudiție, dar și capabil de sintezele cele mai cuprinzătoare, scriitor și vorbitor dintre cei mai sugestivi, cum ne-am putut convinge acum vreo treizeci de ani, cînd, răspunzînd invitației prietenului său Oprescu, a venit să țină conferințe la București, dar a luat, tot atunci, cunoștință de arta românească, mai ales de arta populară, căreia i-a consacrat apoi pagini luminoase. Legătura profesorului Oprescu cu Henri Focillon a fost o legătură de prietenie. Savantul francez cu douăzeci de ani mai în vîrstă a fost un exemplu și un îndrumător pentru profesorul

care se pregătea să-şi asume răspunderea unei catedre de istoria artei.

Ca profesor al Universităţii din Bucureşti, academicianul G. Oprescu a fost un exemplu de împlinire scrupuloasă şi punctuală a îndatoririlor sale. Cursurile sale, minuţios pregătite, au fost urmate de numeroşi studenţi, dintre care unii, ascultîndu-le, şi-au găsit vocaţia. Profesorul Oprescu şi-a dotat catedra cu un *Manual de istoria artei*, apărut în mai multe ediţii, cel dintîi pe care l-a înregistrat, ca întindere şi ca informaţie, bibliografia noastră de specialitate. Cercetările sale, desfăşurate paralel cu activitatea la catedră, s-au întins atît asupra domeniului istoriei universale a artei, unde dăduse, încă din 1927, monografia în limba franceză asupra lui *Géricault*, rămasă pînă astăzi una din cele mai bune lucrări consacrate acestui artist, dar mai ales asupra istoriei artei româneşti, adică asupra domeniului care impunea urgenţa cea mai mare pentru a fi întregit ca informaţie şi prelucrat prin metode critice. Contribuţiile profesorului Oprescu pot fi urmărite în bibliografia operelor sale, care numără peste trei sute de puncte. Nu este cu putinţă de a cuprinde, în împrejurarea de astăzi, întreaga sa activitate de cercetător, prin care cunoaşterea artei româneşti, mai vechi şi mai noi, valorificarea monumentelor şi artiştilor din trecut şi de astăzi, au făcut progrese atît de considerabile. Interesant mai ales este de a constata că cercetătorul s-a străduit mereu către sinteză, aşa încît operele sale cele mai de seamă expun cîte un domeniu întreg sau o serie istorică completă, cum sînt *Istoria picturii româneşti în secolul al XIX-lea*, *Grafica românească*, *L'art du paysan roumain*, *L'art roumain de 1800 à nos jours*, *Sculptura statuară românească*, *Bisericile cetăţi ale saşilor din Ardeal* ş.a. Unele din aceste opere au fost scrise mai întîi într-o limbă străină sau au fost traduse în limbi străine, în franceză, germană, engleză, suedeză, maghiară, rusă, astfel încît, dacă le adăugăm numeroasele colaborări la revistele străine de specialitate, putem spune cu toată siguranţa că arta românească datorează academicianului Oprescu o parte însemnată din difuzarea ei în lume.

Aş dori să mă întorc, pentru un moment, la activitatea profesorală a academicianului Oprescu. Consacrînd o mare parte din munca sa catedrei şi conducerii lucrărilor seminariale, profesorul Oprescu a chemat în jurul său, stimulîndu-i la cercetare şi folosindu-i apoi ca colaboratori în instituţiile conduse de el, pe tinerii care se distingeau prin diligenţă şi talent. A luat astfel naştere o întreagă mişcare ştiinţifică, ale cărei rădăcini sînt numai naţionale : şcoala de istoria artei din Bucureşti. Nu numai toţi tinerii cercetători grupaţi la Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R., dar şi toţi acei care asigură în prezent funcţionarea colecţiilor mai mari de artă ale ţării au ieşit din şcoala profesorului G. Oprescu. Unii dintre aceştia, chiar dacă nu s-au putut bucura de un adaos al informaţiei în marile muzee ale lumii şi de lucrările unui alt centru reputat al cercetării, pot face faţă cu un deosebit succes sarcinilor cercetării ştiinţifice şi ale însărcinărilor muzeografice, numai cu şcoala profesorului Oprescu.

Tot atît de importantă, în ansamblul activităţilor sale, a fost munca de muzeolog a sărbătoritului nostru. Numit, tot în 1930, director al Muzeului *Toma Stelian*, înfiinţat atunci, profesorul Oprescu dă acestei instituţii un rol activ în mişcarea artistică a ţării, nu numai prin crearea primului fond al colecţiilor sale şi prin îmbogăţirea lor treptată — între altele cu o parte din bogatele colecţii ale d-rului Cantacuzino — dar şi prin toate acele expoziţii periodice, prin care tineretul studios şi publicul cel mai larg putea lua cunoştinţă, fără să părăsească ţara, de unele din aspectele cele mai importante ale artei universale. Memorabile au rămas expoziţiile *Desenul francez în secolele al XIX-lea şi al XX-lea, Desenul italian în sec. al XVI-lea şi al XIX-lea, Pictura, sculptura şi gravura artiştilor francezi inspiraţi de Africa, Arta italiană contemporană, Desenul şi gravura engleză în sec. XVIII-XX-lea, Ţările române văzute de artişti străini, Arta daneză contemporană, Gravura şi cartea ilustrată germană, Portretul francez în desen şi gravură din sec. XVI-XIX, Franţa văzută de pictori români, Italia văzută de pictori români.* Aceste expoziţii însoţite de catalogul lor, cu studiile introductive ale directo-

rului muzeului, aduceau astfel o contribuţie substanţială în cultura artistică a ţării.

După 23 August 1944, profesorul Oprescu găseşte în noua orînduire a ţării condiţii de lucru atît de favorabile, cum a recunoscut de atîtea ori cu satisfacţie şi cu expresia ataşamentului său profund pentru noul regim popular, încît, împreună cu cercetarea ştiinţifică extinsă acum şi asupra epocii feudale, activitatea lui muzeologică dobîndeşte un nou avînt. Director general al Muzeului Naţional în 1946, apoi, în 1948, director al Secţiei de artă universală din colecţiile Palatului Republicii, profesorul Oprescu grupează aici bogatul tezaur de artă aflător în ţară, îl restaurează uneori, îl rînduieşte cu multă pricepere şi înzestrează astfel capitala ţării cu o pinacotecă în care sînt reprezentate toate marile şcoli de artă ale lumii, una din cele mai frumoase instituţii de artă din centrul şi sud-estul Europei, prin care Bucureştii devin un centru de artă de însemnătate mondială. Conduce, în acelaşi timp, Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R., unde numeroşi cercetători lucrează în domeniul artei populare şi al celei feudale, moderne şi contemporane, în istoria teatrului şi a muzicii, aducînd periodic rezultatele lor în publicaţia *Studii şi cercetări de istoria artei*.

În tot timpul carierei sale, încă din anii tinereţii, academicianul Oprescu adună, în vremea funcţiunilor împlinite în străinătate, cărţi bibliofile, autografe, opere de artă române şi străine, o bogată colecţie de covoare româneşti, prin care locuinţa sa din str. Dr. Clunet dobîndeşte caracterul unei adevărate case de artă. Importantă mai ales este colecţia sa de gravuri şi desene din epoca Renaşterii pînă astăzi, o colecţie inestimabilă de prime tiraje, alese cu multă pricepere şi cu grija de a nu lăsa neacoperită nici una din epocile de seamă ale acestei lungi evoluţii. Academicianul Oprescu a donat Bibliotecii Academiei R.P.R. bogata colecţie de gravuri şi desene, aproape 10 000 de piese de mare valoare, care sporeşte considerabil patrimoniul ei şi îi dă caracterul unui centru de studii asupra dezvoltării artei desenului şi gravurii. Academia a adresat omagiul ei recunoscător generosului donator şi actului său patriotic.

Ne găsim deci în fața unei vieți pline de realizări, în care se vădește caracterul unui om. Unul dintre numeroșii elevi ai academicianului Oprescu va putea arăta odată, într-un studiu întocmit pe îndelete, metoda critică a maestrului, modul său de a descrie, de a explica și a prețui o operă de artă, felul gustului său care n-a selectat decît ceea ce este sănătos și capabil să se dezvolte în artă.

Ceea ce izbește mai întîi și constituie aspectul cel mai general al activității academicianului Oprescu este faptul că ea pune în lumină vocațiunea unui învățat, dar și pe aceea a unui om de acțiune, a unei personalități practice și făptuitoare. În vremea în care s-a simțit nevoia creării unui învățămînt superior de istoria artei, cînd trebuia întregită cunoașterea artei naționale și trebuiau create instituții muzeale mai înalte, cînd apăruse necesitatea formării unor cadre noi de cercetare și a unui institut pentru activitatea acestora, dotat cu o bibliotecă și cu o publicație de specialitate, era mare trebuință de un om harnic și sprinten, capabil de inițiative, tenace în ducerea lor la bun sfîrșit. Acest om a fost acad. prof. G. Oprescu, organizatorul modern al specialității sale în țara noastră.

Un om de acțiune este un optimist, fiindcă nimeni nu purcede la faptă dacă nu crede în succesul ei, în posibilitatea progresului prin acțiunea omului. Un om de acțiune este un realist, fiindcă fapta sa trebuie să țină seama de materia palpabilă a lumii. El trebuie să fie un om al poporului său, al mulțimilor celor mai numeroase, căci acestora, progresului general i se adresează mesajul acțiunii. Toate aceste trăsături se găsesc în alcătuirea morală a colegului nostru, după cum o arată întregimea lucrării sale de viață, dar și un document special mai puțin cunoscut sau uitat astăzi și care, pentru acest motiv, merită să fie readus la lumină.

Era în anul 1933, Societatea Națiunilor organizase un colocviu asupra *Viitorului culturii (L'avenir de la culture,* Paris, 1933), problemă neliniștitoare, față de multiplele contradicții ale orînduirii burgheze. Un filozof prevestise decadența culturii occidentale. Apariția

și înaintarea barbariei fasciste părea să confirme această prevestire. Colocviului, convocat de Societatea Națiunilor, i se propusese diferite probleme, ca, de pildă, aceea a crizei vizibile în atîtea ramuri ale creației, apoi despre rolul maselor și al elitelor în cultură, despre raportul dintre cultura individuală și națională etc. Printre oratorii participanți la acest colocviu a fost și profesorul Oprescu. Exista o criză a culturii? Desigur, confirmă compatriotul nostru, adăugînd îndată: „Putem vorbi de o criză a culturii (*un desarroi de la culture*) numai fiindcă cultura, atîrnînd de situația politică și economică, ea arată, prin însăși natura ei, o sensibilitate deosebită față de mișcările ce se produc în această situație. Dacă situația economică s-ar schimba, cultura s-ar găsi și ea într-o situație mai bună." Vorbitorul este, de altfel, un optimist. Opere importante ale spiritului continuă să se producă; numai că ele sînt acoperite, în răsunetul lor, de aspra preocupare pe care o aduce cu sine situația economică a lumii. Nu trebuie deci să tratăm simptomul, ci boala. Modificarea situației economice i se părea vorbitorului sarcina cea mai urgentă. Există oare o amenințare pentru viitorul culturii, provenind din faptul că noua cultură se adresează, trebuie să se adreseze, maselor celor mai profunde ale popoarelor? Răspunsul lui Oprescu este categoric: „Cultura are neîncetat nevoie să fie susținută, întărită, hrănită, iar puterile, sprijinul și seva îi vin din masa populară. Nu trebuie deci să pierdem din vedere un considerent care mi se pare primordial: trebuie să ne adresăm numărului, adică maselor, trebuie să le pătrundem, să le fertilizăm, căci numai în felul acesta obținem forțe vii în slujba culturii." Oare naționalitățile se opun unei largi culturi umane? Oprescu răspunde: „Nu mi-e dat mie să neg valoarea ideii naționale. Am slujit-o toată viața, cu credință și sinceritate." Vorbitorul este, de părere că în atmosfera culturii naționale se dezvoltă aceea a individului. Ne place să reamintim aceste reflecții ale academicianului Oprescu, fiindcă nu le-a dezis niciodată, menținîndu-le mereu, în trecut ca și astăzi, la temelia activității sale. Statornicia este una din virtuțile omului, cea mai de

seamă dintre ele, fiindcă ea asigură continuitate și succesul acțiunii, și o apreciem cu deosebire atunci cînd dezvoltarea evenimentelor ne asigură că a fost pusă în serviciul cauzei bune.

Adresăm omagiul nostru, cu toată încredințarea legitimată de o viață atît de bogată în realizări, învățatului, omului harnic și activ, patriotului, eminentului nostru coleg, academicianului George Oprescu.

1961

LADO GUDIAȘVILI

La Tbilisi, în capitala Georgiei, către sfîrșitul lunii octombrie, vremea era caldă. Copacii nu-și pierduseră frunzișul și parterele de flori, semănate de-a lungul marei artere care poartă numele lui Șota Rustavelli, înfloreau cu splendoare. Pe înălțimile stîncoase din jurul capitalei, statuia albă a femeii cu spada în mînă stă de pază, funicularul urcă pe culme și ajunge la ținta lui, un mare palat cu coloane, lăsînd pe drum, în dreapta, panteonul gloriilor gruzine. În față, pe o altă înălțime, stau ruinele unei antice așezări. Stînca lucioasă continuă de-acolo și, purtînd pînă la marginea ei casele cu pridvoare de lemn ale vechiului cartier, cade drept în apele verzi și alburii ale rîului Kura. Trec pe stradă oameni zvelți, cu ochii mari, cu fața smeadă, îmbrăcați în negru. Urcă străzile în pantă sau se îndreaptă către cartierele noi, unde urbanismul socialist a creat multe înlesniri de viață, și un parc întins, plantat într-o depresiune adîncă a terenului, poate fi văzut de sus și cules, dintr-o singură privire, dacă te apleci pe balustrada scării monumentale. În Grădina botanică cresc viguroase plantele florei subtropicale. Poposesc într-un ocol de unde mă ținteşte un zeu înarmat cu săgeată, și un copil vine să-mi ofere, pentru a mă minuna de el, un fruct mare, verde și țepos, cu miezul ca rubinul. Sînt în țara către care au călătorit argonauții, de unde a plecat teribila Medee și care a auzit pașii legiunilor lui Pom-

peius. S-a dezvoltat acolo, la marginea Europei, în apropierea Asiei misterioase, o cultură străveche, mărturisită de multe monumente. Tbilisi a fost întemeiat cu un mileniu și jumătate în urmă. Vorbesc despre acest lung trecut operele strînse în muzeul de arheologie și în cel de artă.

În acesta din urmă, după ce trec prin bogatele săli ale artei religioase, mă opresc în acele consacrate artei moderne. Piromani, dispărut în 1918, după o viață de creație solitară și neînțeleasă, uimește prin adîncimea naivă a compozițiilor lui. Trăise ca zugrav de firme, dar adăugase un accent greu de definit fanteziilor lui, pentru a le umple cu o semnificație stranie și turburătoare. Voi vedea, cu o zi mai tîrziu, portretul omului slab și visător, cu fața încadrată de barbă, pictat de Gudiașvili. Îl voi vedea în locuința acestuia din urmă, din casa Bagration, unde o sală de bal, cu frumoase policandre de cristal, adăpostește bogata operă a pictorului, uleiuri, guașe și desenuri, asupra căreia mă oprisem îndelung la Muzeul de artă.

Lado Gudiașvili are astăzi 65 de ani. A trăit, a studiat și a pictat la Paris între 1920 și 1926, unde a fost prietenul și colegul lui Modigliani, al lui Picasso. A devenit de-atunci unul din marii artiști ai țării sale. Găsesc în locuința și atelierul lui un om cu fața tînără, cu părul alb, cu privirea clară, care mă întîmpină cu fructele și vinurile dulci ale Gruziei și îmi arată colecțiile lui. Petrec o seară neuitată cu Lado Gudiașvili și soția lui, adăpîndu-mă de la izvorul inspirației lui.

Este un pictor vizionar, care scoate din fabuloasa lui imaginație alegorii și simboluri cu tîlcul profund, combinînd însă elementele naturii și ale tipului omenesc al țării sale. Lado Gudiașvili este un pictor gruzin, unul din cei mai naționali, mai caracteristici. Iată femeile din pînzele lui : mă privesc cu marii lor ochi codați, sub podoaba ușoară a vălurilor care le coboară din creștet, cu mîinile lungi și delicate. Pe aceste mîini poposesc porumbeii cu aripile fluturătoare ; și brațele frumoaselor gruzine cuprind puii de cerb, cu coarnele lungi. Unele din aceste frumoase dansează, prelungindu-și mișcările pînă în vîrful degetelor subțiri. Un călăreț trece prin-

tr-un peisaj de stînci și nouri; poartă spadă și pușcă, privește în urmă către urmăritorii lui și piciorul fin îi este bine fixat în scară; călărețul pare a fi una cu calul lui, care aleargă în trap și spintecă aerul tare al munților cu pieptul lui ca piatra. Au ieșit două domnișoare la plimbare, trăgînd cățelușul voios, cu urechile ridicate; au egrete mari înfipte în podoaba capului și în drumul lor a înflorit mlădița unui tînăr arbust; dar în preajma lor, mai sus, pe un fundal de stînci, trece un zburător călare, un cîntăreț grațios, cu tunica scurtă, care le arată depărtările. Într-o altă imagine, fata, după ce a cules ramura lungă a trandafirului, s-a așezat cu iubitul ei pe malul apei cotitoare pînă departe, dar pe celălalt țărm au venit să-i privească cerbii tineri cu coarnele rămuroase. Gudiașvili este uneori mușcător: lîngă baiadera care se odihnește alături de urciorul cu care a scos apă din rîu, în timp ce luna plină s-a arătat deasupra munților, a venit să-i cînte un animal ciudat cu coada lungă, poate un asin, strunind coardele ghitarei lungi.

Artistul este un om al vremii lui. Într-o altă compoziție, vedem așezările vechii capitale, în umbra cărora doarme un om trudit, dar dincolo, mai în fund, se profilează noile construcții menite să adăpostească o altă viață.

Am stat mai multe ceasuri sub vraja artei lui Lado Gudiașvili, hrănită din fantezia bogată a unui om din Orient, dar și din toate realitățile naturii, poporului și vremii lui. Am descoperit lumea unui artist de seamă al timpului nostru.

1962

CORNELIU BABA, PICTOR AL OMULUI

Privesc de ani de zile tablourile lui Corneliu Baba : regăsesc cu admirație pe cele vechi și mă bucur să descopăr, în fiecare an, pe cele care li se adaugă, aduse de valul neistovit al unei mari vigori artistice. Față de impresionismul cu o atît de lungă domnie în pictura modernă, Corneliu Baba reprezintă momentul recuceririi valorilor esențiale. Artistul nu mai este atras de aspectul fugitiv al lucrurilor și ființelor, de impresiile clipei și ale destrămării. Este exponentul unei noi încrederi acordate realității. Sub penelul lui, chipurile și obiectele se constituie ca structuri stabile, pătrunse de semnificații adînci. Ochiul privește și mintea înțelege. Cooperarea acestor două funcțiuni acordă pînzelor lui Corneliu Baba adevărul și temeinicia lor. O natură moartă ne aduce în față materialitatea lucrurilor, formele și gradele diferite ale rezistenței lor, a asprei pînze de in azvîrlite peste o masă de lemn, a lutului plastic din care a fost întruchipată cana ieșită din mîinile olarului, a cărnurilor fragede pregătite pentru cină. Artistul nu trăiește într-o lume a aparențelor, ci în universul consistent al materiei de care ființa noastră se leagă prin atîtea fire. Într-un peisaj industrial, părăsit de oamenii care și-au încetat pentru mai multe ceasuri munca lor, au rămas construcțiile ridicate de ei, albele suprafețe ale cuburilor ridicate unele peste altele, magaziile posomorîte în planurile mai adînci, scheletul sondelor

sau al macaralelor. Au plecat muncitorii ca să prînzească sau să se odihnească, dar au rămas formele plăsmuite de ei pentru a le adăposti, a le îndruma și a le ajuta munca. Aceste forme ne vorbesc despre constructorii lor și, în liniștea lor reculeasă, în singurătatea lor fantomatică, simțim ceva deopotrivă cu emoția încercată în fața frunții descoperite a celui care a trudit o zi întreagă.

Prezența umanului este nelipsită din arta lui Corneliu Baba. Acest artist este, în primul rînd, un pictor al omului. Omul este, mai întîi, o ființă fizică, o complexiune organică ; lunga evoluție a vieții i-a acordat supletea, grația și delicatețea, evocate în nuduri. O femeie a adormit cu brațele încrucișate deasupra capului, cu un picior ridicat deasupra genunchiului celuilalt. Nici o altă speță animală nu se odihnește astfel. Plasticitatea acestei poze este specific umană, pentru că ea reprezintă posibilitățile pe care omul, adică ființa cea mai activă a creației, le-a dat corpului său. Este primul strat al umanului.

Al doilea strat al umanului este omul social. Relațiile omenești au fost adeseori înfățișate de Baba. Uneori sînt atingerile delicate între suflete. O fetiță s-a oprit în fața violoncelistului : acesta urmărește cu privirile ridicate firul melodic urzit de arcușul său, în timp ce copila, atrasă de vraja cîntecului, consideră cu uimire meșteșugul omului capabil să înfiripeze minunea lui. Un jucător de șah și-a uitat mîinile pe genunchi, absorbit de problema complicată apărută în punctul unde a ajuns jocul. Nu se vede partenerul jucătorului, fiindcă legătura dintre cei doi oameni trece prin soluția căutată a problemei, care cere singurului jucător înfățișat acea intensă activitate a minții, atît de absorbantă încît corpul omului, în poza odihnei totale, apare ca un obiect părăsit.

O temă adeseori reluată de Baba este aceea a grupurilor de țărani sau de muncitori în munca sau în odihna lor : marile pînze de compoziție, printre cele mai valoroase ale maestrului. Iată grupul de țărani de altădată, porniți la cîmp cu femei, cu copii. Țăranul mai vîrstnic din fruntea micului convoi poartă desaga cu

merinde ; îi urmează celelalte personaje, în vestmintele lor sărace. Nu vorbesc între ei, fiecare pare închis în sine, cu privirile îndreptate către puncte deosebite, dar îi leagă și îi unește, în dîrzenia lor comună, suferința care-i stăpînește pe toți deopotrivă. Legătura dintre oameni este aci, și în toate celelalte pînze cu tematică împrumutată vieții de altădată a satelor, aceea a destinului lor. Oamenii par stăpîniți de un necaz adînc, de o năpastă, și, închiși în meditația soartei lor, pictorul îi înfățișează cu mijloace portretistice. Puțini alți pictori români au manifestat o cunoaștere la fel de profundă ca aceea a lui Baba în legătură cu felul de a fi, de a se comporta, de a se grupa al sătenilor din epoca mai veche, cu natura sentimentelor și a gîndurilor ce îi stăpînesc. Cina este pentru micul grup familiar, în fața mesei goale, un moment al restriștei. S-a sfîrșit lucrul în orele dimineții și, înainte de a-l relua, se odihnesc la cîmp, lîngă țarina muncită, bărbatul istovit, copilul învelit în țoale, și numai nevasta veghează cu mîinile împreunate, cu ochii încărcați de durere, privind fără țintă. Dar grupul muncitorilor de la furnale, unde vor introduce peste o clipă bara groasă de fier și o vor răsuci în flăcări, nu mai sînt întorși către ei, pierduți în meditația lor, ci privesc către aceeași țintă, întruchipează un grup unificat și conștient, și vigoarea lor pare decisă la faptă. Fără să „povestească", fără vreo fabulație, compozițiile de grup ale lui Baba posedă o extraordinară elocvență, o putere a evocării omului, prin care această parte a operei artistului ne apare ca una din cele mai de seamă manifestări ale picturii românești în noua noastră epocă.

Pictorul omului este un portretist. De pe acum, publicul leagă de numele lui Corneliu Baba reprezentarea unui mare portretist, a unuia dintre cei mai de seamă pe care i-a produs tradiția noastră de artă. Și, în adevăr, fără a face vreo nedreptate celeilalte părți a operei maestrului, putem spune că, în portretele lui, Corneliu Baba și-a dat toată măsura puterii lui de pătrundere psihologică, dar și a fanteziei lui vizionare. Uneori s-a oprit în fața unor modele care, nelegate de faima publică, i-au dat artistului posibilitatea de a înfățișa, mai

ales în portretele de femei, resemnarea, delicata înflorire a tinereții, siguranța de sine a unei frumuseți feminine. Chemat să ilustreze cîte o operă literară, pictorul a primit întipăririle acesteia și le-a grupat apoi într-o sinteză a închipuirii sale, cu atît adevăr și atîta forță încît nimeni nu-și mai poate reprezenta pe eroii cărților ilustrate de Baba altfel decît în forma pe care le-a dat-o artistul. Astfel s-a întîmplat, de pildă, cu *Mitrea Cocor* al lui Mihail Sadoveanu, cu frumosul și viteazul tînăr, cu sumanul azvîrlit pe umeri, ca un om pornit la o treabă grabnică și a cărui statură zveltă, a cărui față osoasă prelungită în vigoarea grumazului contrastează cu poezia ochilor departe văzători. Intuiția corpului, a tensiunilor care îl stăpînesc se completează astfel cu înțelegerea morală a omului într-o imagine pe care n-o mai putem uita.

I-a plăcut, de mai multe ori artistului, să se figureze pe sine însuși. Ca mulți dintre marii portretiști ai trecutului, Corneliu Baba s-a privit și el în oglindă, căutînd să se înțeleagă. Dar care om n-a încercat măcar o dată să se priceapă pe sine, în dominantele caracterului său ? Autoobservația este o operație dificilă, legată de riscurile înșelării. Între conștiința omului și firea sa adevărată se pot interpune închipuirea lui despre sine sau imaginea care s-a format în mintea semenilor săi și pe care aceștia i-o transmit și uneori i-o impun. Omul caută atunci să se înțeleagă și nu află decît masca lui, dar și în această mască găsește el ceva din firea lui adîncă. Autoportretiștii au pictat adeseori această mască cu un fel de intenție autoironică, în care scînteiază însă o parte din lucida conștiință de sine a artistului. Rezultatul unui asemenea proces al cunoașterii ne întîmpină în marele *Autoportret* al lui Corneliu Baba, în care deasupra trunchiului masiv, înveșmîntat în catifea neagră, sub boneta neagră, figura puternică, privind către noi printre gene, cu gura amară și disprețuitoare, ne aduce imaginea unei vigori luptătoare. Este chipul unui condottiere, al unui erou al voinței omenești ? Artistul a adoptat o mască, dar ea nu este cu totul nepotrivită pentru pictorul plin de energie în concepție și realizare, mare cunoscător de oameni.

Pătrunderea psihologică scormonitoare şi-a găsit un teren de aplicare, deosebit de fecund, în portretele cîtorva oameni de seamă ai epocii noastre. Pictorul i-a observat în faza înaintată a existenţei lor, cînd acumularea experienţelor şi suferinţelor vieţii au dat un relief deosebit înfăţişării lor. Iată-l pe George Enescu, într-unul din ultimele lui concerte, încărcat de glorie covîrşitoare, cu mîna destinsă care a purtat arcuşul timp de zeci de ani, mulţumind publicului aclamator, arătîndu-i acestuia o faţă sculptată de suferinţă. Iată-l pe Mihail Sadoveanu, odihnindu-se cu măreţie în jilţul bătrîneţelor sale, pe artista Lucia Sturdza-Bulandra, irumpînd cu figura ei încărcată de o expresie concentrată şi voluntară din fastul toaletei negre, luminată de podoaba dantelelor. Iată-l pe colecţionarul de artă K. Zambaccian, zidit în tristeţea lui. Iată dublul portret al lui Tudor Arghezi şi al soţiei lui, în care o relaţie umană între doi tovarăşi de viaţă este reprezentată cu o rară penetraţie. Este o galerie patetică de figuri omeneşti, pictată de un mare artist, vrednică să figureze în muzeul artei universale.

Corneliu Baba este, prin toate aspectele artei lui, un pictor al omului. Dimensiunea umană este pretutindeni prezentă în arta lui. Înregistrăm această prezenţă chiar acolo unde tematica nu implică figurarea omului. Dar ea ne vorbeşte mai puternic acolo unde artistul şi-a propus anume studiul caracterelor omeneşti, aşa cum acestea apar în expresia figurilor, în atitudinile corpului, în elocinţa mîinilor, nelipsite din toate portretele lui Baba. Consacrîndu-se cu o deosebită înclinaţie portretului, Corneliu Baba a întregit personalitatea unui pictor al omului, a unui artist viguros şi adînc, la care elementele realităţii observate se recompun în imaginile unei fantezii vizionare.

Prin arta lui Corneliu Baba, glorioasa tradiţie a picturii româneşti a atins unul din punctele cele mai înaintate ale dezvoltării ei.

1963

ELEMENTE ARHITECTURALE ȘI PLASTICE ÎN SPAȚIUL GRĂDINILOR

1. INTRODUCERE

Arta grădinilor este una din cele mai vechi pe care le-au practicat civilizațiile omenești. Oriunde cercetarea trecutului a scos la iveală o civilizație, ea a descoperit și urmele unei activități plăsmuitoare a elementului vegetal, fluid și mineral, cu scopul de a obține configurații decorative și spații destinate odihnii și desfătării. Grădinile Babilonului, ajunse la cunoștința noastră prin descrierile lui Strabon, Philon din Bizanț, Diodor din Sicilia și Quintus Curtius, ca și acele ale Egiptului, despre care ne dau o idee unele din frescele găsite în templele sepulcrale egiptene (=mastaba), dovedesc vechimea cea mai adîncă a artei grădinilor. Dar, deși această vechime este de netăgăduit, reflecția estetică asupra artei grădinilor este cu mult mai nouă. Antichitatea, care a dat tratate de poetică, muzică, arhitectură și arte plastice, nu ne-a lăsat și scrieri relative la arta peisagistică. Abia secolul al XIX-lea a introdus-o pe aceasta în sistemul artelor și a încercat să precizeze stilurile și natura ei. În legătură cu această din urmă problemă s-a pus întrebarea dacă arta grădinilor se cuvine a fi înțeleasă ca o artă autonomă sau ca o dependență a arhitecturii sau a picturii. Aceste diferite păreri pot fi deopotrivă semnalate în istoria mai nouă a doctrinelor de estetică. Astfel, pentru Friedrich Theodor Vischer, autorul renumitei *Estetice*, care a dominat această disciplină la mijlocul veacului trecut, „principiul prelucrării estetice a pă-

mîntului, apei și plantelor nu poate fi decît un principiu pictural; grădina frumoasă, adică aceea care nu slujește utilității agrare, ci depășește utilul și servește desfătării constituie un adevărat peisaj combinat din elemente reale. Cu acestea se unește însă un aspect arhitectural prin transformarea solului și prin proporționarea diferitelor lui părți, rămînînd însă picturală în înțelesul mai strict al cuvîntului calcularea impresiei generale pe care urmează s-o obțină mișcarea și canalizarea apelor, ca și gruparea după formă și culoare a copacilor și a celorlalte plante."[1] Arta grădinilor ar ocupa deci un domeniu de intersecție între arhitectură și pictură. Un alt estetician influent al veacului trecut, Arthur Schopenhauer, a crezut însă că poate recunoaște artei grădinilor un domeniu autonom, ca una care folosește un material și reprezintă o energie a naturii pe care n-o împarte cu nici una din celelalte arte cunoscute. Căci, dacă arhitectura folosește materia inertă și reprezintă, în chipul în care o configurează, îndoita energie a gravității și rezistenții, arta grădinilor are de-a face cu materia vie a naturii vegetale și pune la contribuție energiile proprii ale acesteia, pe care le comprimă în grădinile stilizate ale clasicismului sau le lasă să se dezvolte liber în grădinile engleze, apărute în epoca preromantismului.[2] Grădina nu poate fi deci redusă la arhitectură. Cu atît mai puțin poate fi identificată cu pictura, ca una care nu urmărește reprezentarea formei, ci obținerea unor anumite efecte estetice prin folosirea formelor și culorilor reale ale naturii vii. N-au lipsit nici părerile care au contestat grădinilor caracterul de artă, trecîndu-le printre produsele simplelor abilități. În fine, unii au văzut aici o artă decorativă, deopotrivă cu arta motivelor ornamentale imprimate pe stofe sau tapete și care ar trebui deci despărțită de marile arte, adică de acele ale căror opere sînt destinate unei durate și au o

---

[1] Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1847 urm., ed. 1923, IV, p. 506.

[2] A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818, I, [cartea] III, [cap.] 44, ed. 1938 (Brockhaus), p. 257, II, [cartea III, cap.] 35, p. 468 urm.

putere de expresie pe care grădinile nu le pot atinge niciodată.[1]

Se înțelege că astfel de discuții și distincții nu pot avea decît un simplu interes teoretic. Ele pot avea însă și rolul de a îndruma reflecția în direcția studierii relațiilor dintre arta peisagistică și celelalte arte, dacă nu pentru a determina frontierele dintre ele, cel puțin pentru a stabili împrumuturile pe care și le pot face reciproc. Urmărirea acestei din urmă probleme ni s-a părut cu atît mai necesară cu cîte literatura de specialitate o tratează rareori și cu puține dezvoltări, deși ea interesează estetica practică și poate deveni utilă noii activități a urbanisticii contemporane.

În paginile care urmează ne propunem deci a studia *elementele arhitecturale și plastice în spațiul grădinilor*, o temă în care vom distinge următoarele aspecte mai particulare : 1. grădina și arhitectura ; 2. grădina și apa; 3. sculptura în grădini ; 4. utilizarea arhitectonică a terenului în grădini ; 5. grădina și pitorescul construit.

2. GRĂDINA ȘI ARHITECTURA

Una din caracteristicile cele mai vechi și cele mai constante ale artei grădinilor este faptul de a le lega de un monument arhitectural. Un estetician mai nou a arătat odată că marea desfășurare de forme și culori a grădinilor ar fi resimțită ca exagerată față de conținutul relativ redus de idei și sentimente pe care le exprimă dacă ni s-ar propune să le admirăm așa cum facem cu o pictură sau o statuie. Un produs al artelor decorative, cum este în fond grădina, ar cere dimensiuni mai reduse. Marea întindere a grădinilor și-ar dobîndi deci întreaga valoare și semnificație numai în măsura în care sînt legate de o locuință, căreia-i alcătuiesc cadrul și oferă locuitorilor un spațiu de recreație și reconfortare.[2] Ade-

---

[1] Indicații în legătură cu aceste din urmă poziții, la M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, p. 111 urm.

[2] J. Volkelt, *System der Aesthetik*, vol. III, 1914, p. 396 urm.

vărul este că, dacă străbatem istoria artei grădinilor, le găsim pe acestea mai totdeauna însoţind o construcţie. Grădinile romane, ca şi acele ale Renaşterii sau ale absolutismului s-au dezvoltat totdeauna în legătură cu o construcţie arhitectonică, o vilă sau un palat. Grădinile vilelor lui Plinius sau Sallustius, ca şi acele ale palatelor de mai tîrziu, din Neapole şi Ferrara, ale Palatului Pitti din Florenţa (Grădinile Boboli), ale Vaticanului, grădina Farnese de pe Palatin, grădinile Colonna din Roma, acele ale Tuileriilor din Paris sau marile grădini din Versailles, pentru a nu aminti decît pe unele din cele mai cunoscute, au luat totdeauna fiinţă în legătură cu un moment arhitectonic.[1] Scopul lor n-a fost însă numai utilitar. Artiştii peisagişti n-au urmărit numai să ofere un spaţiu recreativ locuitorilor palatelor, ci şi scopuri propriu-zis artistice, ca, de pildă, efecte de perspectivă menite să pună monumentul arhitectonic în condiţiile optime în care să poată fi contemplat. Un monument arhitectural care apare privitorului la capătul unui ansamblu peisagistic, al unei alei întinse sau pe un promontoriu care domină peisagiul poate fi îmbrăţişat cu privirea ca un *tot unitar* în mult mai bune condiţii decît dacă l-am privi de aproape, lipsindu-ne de spaţiul intermediar. Diferitele perspective ale grădinii obţinute prin alei convergente către monumentul arhitectonic îl poate face apoi pe acesta să apară în forme deosebite şi îi acordă o varietate şi o viaţă pe care nu le-ar avea în alte împrejurări. Vegetaţia grădinii serveşte apoi de cadru monumentului, îl izolează de restul spaţiului înconjurător. *Unificarea* şi *încadrarea* sînt însă cele două condiţii fundamentale care transformă o imagine într-o imagine artistică. Grădina joacă deci acest rol faţă de monumentele arhitectonice cu care s-a însoţit de atîtea ori în lungul trecut al istoriei artelor. Conştienţi de acest efect, peisagiştii italieni şi francezi au organizat adeseori grădina în jurul unei alei centrale axate simetric pe faţada palatului respectiv. Aşa este cazul, de

---

[1] Cf., în această privinţă, şi consideraţiile lui L. O. Maşinski, *Înfiinţarea zonelor de verdeaţă în oraşe*, Moscova, 1951, trad. rom. în Biblioteca Institutului de proiectări silvice.

pildă, cu marele parc al Villei d'Este, la Tivoli, lîngă Roma, sau cu parcul de la Versailles.

În relația dintre grădină și monumentul arhitectonic nu are de profitat, de altfel, numai monumentul, dar și grădina. Un spațiu peisagistic, oricît de regulate i-ar fi formele și oricît de abundente și variate decorațiile, creează o impresie de vid și monotonie dacă nu este raportat la un ansamblu arhitectural, care în același timp să-l extindă și să-l limiteze. În adevăr, o arhitectură care apare în fundul unei perspective peisagistice lungește această perspectivă, dar în același timp împiedică liniile paralele ale acestei perspective să se piardă în nedeterminat. Un monument în fundul unei perspective întrerupe desfășurarea monotonă a acesteia, dar în același timp o extinde. Grădina apare mai întinsă atunci cînd se desfășoară în fața unui ansamblu de construcții sau chiar a unei construcții monumentale unice.

În secolul al XIX-lea au început să se construiască parcuri și grădini fără legătură cu arhitectura. Parcurile Buttes-Chaumont, Montsouris și Monceau din Paris, operele lui Alphard, ansamblurile peisagistice din Bois de Boulogne ale aceleiași capitale nu apar subordanate unui monument arhitectonic. Lista grădinilor și parcurilor din această categorie, existente în toate capitalele și orașele mai de seamă ale lumii, ar putea deveni infinită. Construcțiile peisagistice de acest fel corespund condițiilor apărute în aglomerările urbane moderne. Aceste noi grădini nu mai deservesc un palat sau o vilă, ci populația urbană comprimată în strîmtele și, adeseori, în neigienicele locuințe ale capitalismului [1]. Pierderea legăturii cu arhitectura obligă pe artistul peisagist să caute alte mijloace de a introduce în compozițiile sale detalii menite să favorizeze perspectivele. Pe unele din acestea le vom întîmpina atunci cînd vom vorbi despre monumentele și grupurile sculpturale, ca și despre alte aspecte ale pitorescului construit, utilizate în grădini. Folosirea tuturor acestor mijloace nu va putea însă niciodată înlocui legă-

[1] V. și Mașinschi, *op. cit.*

tura atît de rodnică a arhitecturii cu grădina. Se impune deci ca atunci cînd, în lucrările urbanisticei moderne, se degajează un palat sau un alt ansamblu de construcții cu un caracter mai mult sau mai puțin monumental, arhitecții urbaniști să studieze dacă perspectivele libere obținute pe această cale n-ar putea fi întrebuințate pentru construirea unei grădini.

Scriind acestea ne gîndim la spațiul din fața Palatului Republicii din capitala țării noastre — acel „pustiu de asfalt", cum a fost numit odată — care ar putea fi utilizat cu atîta succes pentru o compoziție peisagistică, mai ales dacă s-ar renunța la urîtul și în nici un fel justificatul grilaj care îl desparte de stradă. Grădina plantată în fața Palatului Republicii ar pune în valoare acest monument și ar aduce soluția problemei rămasă atîta vreme nerezolvată. Tot atît de necesară ar fi și degajarea perspectivei Palatului Republicii prin utilizarea spațiului peisagistic din spatele lui, rămas pînă acum în dosul unor triste și greoaie ziduri. Degajarea și plantarea unui parc s-ar putea continua și pe celelalte două laturi, spre Biserica Crețulescu și spre prelungirea stradei Știrbey. S-ar obține astfel, în centrul capitalei, un vast spațiu peisagistic, în mijlocul căruia Palatul Republicii ar da o frumusețe artistică deosebită arterelor plantate care ar converge către el.

3. GRĂDINA ȘI APA

Utilizarea apelor în grădini, unde ele aduc elementul înviorător pentru vegetație și contribuie să purifice și să răcorească atmosfera, este de asemeni un procedeu dintre cele mai vechi. Grădinile egiptiene îl cunoșteau. De-atunci apa a fost mereu întrebuințată ca element decorativ în grădini, dar mai cu seamă în acele ale Renașterii și barocului italian și francez, ca și în acele ale Spaniei maure, unde uscăciunea aerului îi dădea un preț deosebit. Formele obținute prin întrebuințarea decorativă a apei în grădini sînt dintre cele mai variate. Aceste forme sînt construite prin analogie cu acele pe care le prezintă natura : izvorul a dat naștere fîntînii izbuc-

nind dintr-un perete sau dintr-o coloană, apa curgătoare a produs canalele, apa stătătoare a determinat bazinele și cupele monumentale. Cascadele au fost de asemeni imitate. Jocurile de apă (fîntînile arteziene) dezvoltă, la rîndul lor, accidente hidraulice care apar uneori în natură. Toate formele naturale ale apei revin deci în formele ei artistice.

Printre toate aceste forme, fîntînile arteziene au luat o dezvoltare artistică deosebită.[1] Monumentul lor cel mai renumit este parcul Villei d'Este din Tivoli, grădinile Alhambrei și ale Generalifului Grenadei, parcul din Versailles, fîntînile arteziene în grădina oamenilor muncii din Leningrad. La Alhambra, apa trece din grădini în încăperile palatului, unde circulă prin rigole săpate în marmură, se adună în bazine și sare în fîntîni arteziene. Jocurile de apă ale grădinei au apoi forme și amplasamente dintre cele mai variate. Se poate distinge raza izolată de apă sau razele împreunate deasupra aleilor, ca în „bolțile de apă" ale Generalifului. Jocurile de apă se mai pot înșira pe perimetrul unui bazin sau pot izbucni din mijlocul lui, întruchipînd diferite figuri geometrice, ca în bazinul lui Neptun de la Versailles.

O monografie specială ar putea fi consacrată hidraulicei la Villa d'Este. Întîmpinăm aici monumentul care a dezvoltat mai mult valorile estetice ale acestei arte. Apa țîșnește la Villa d'Este din toate punctele, subliniază toate perspectivele și formele, într-o abundență de motive și în ansambluri atît de bogate, încît întregul dobîndește un caracter feeric, foarte expresiv pentru epoca barocului din care datează acest monument (1549). Amintim dintre aspectele hidraulice ale Villei d'Este „Calea celor o sută de fîntîni" *(Viale dello cento fontane)*, cu șirul lor de fîntîni săritoare deasupra unei duble

[1] Schopenhauer a introdus arta jocurilor de apă (hidraulice) în sistemul artelor, ca una care folosește un material și reprezintă o energie naturală, pe care nu le mai întrebuințează și o altă artă. Căci dacă formele arhitectonice rezultă din raportul gravității cu rezistența, cele ale hidraulicei exprimă greutatea materiei fluide, prin care se introduce un element nou în artele materiei anorganice: mișcarea. (Cf. Schopenhauer, *op. cit.*, I, p. 257.)

linii etajate de fîntîni murale, țîșnind dintre boschete. „Marea fîntînă" *(La grande fontana)* primește apa ei dintr-un șuvoi al rîului locului, Annienul, pe care-l adună într-un bazin și-l revarsă ca pe o beteală, care îmbracă forma lui rotundă, într-un bazin inferior, în timp ce alte zeci de raze de apă țîșnesc din vasele așezate pe balustrada terasei construite în jurul acestui mare ansamblu hidraulic. Căderile de apă, un accident natural caracteristic peisagiului de la Tivoli, sînt folosite și la Villa d'Este, în serii descendente, pornind de la vestita orgă hidraulică (compoziție arhitectonică monumentală cu hermeși și volute) și continuînd să cadă pe un șir de terase legate prin scări, pe ale căror balustrade apa se scurge de asemeni ca un repede și limpede rîu. Emanațiile fragede ale grădinei, împreună cu sunetele ei, combinate din susurul sau vîjîitul atîtor ape mișcătoare, produc un efect artistic care vorbește tuturor simțurilor.

La Villa d'Este, la Alhambra, la Generalif și la Versailles, arta hidraulică a dat naștere unor creații care valorează prin ele însele, depășind rolul și funcțiunea ei într-o compoziție peisagistică. Artistul peisagist n-are însă decît rareori posibilitatea unor creații ca cele amintite mai sus. Apa poate rămîne, pentru el, numai un element în slujba grădinei : un bazin are funcțiunea de a întrerupe o perspectivă prea lungă și monotonă sau de a marca întretăierea a două sau mai multe perspective. Liniștita apă adunată în bazine răsfrînge cerul și vegetația din preajmă și obține mari efecte picturale. Transparența apei creează apoi spații noi și extinde pe acele reale ale grădinii. Fîntînile săritoare multiple sau cu rază unică pot puncta de asemeni o perspectivă sau pot sublinia circomferința locului în care se unesc mai multe alei. Cascadele introduc, în fine, un element de pitoresc, speculat și el adeseori. Ne mărginim a aminti în această privință cascada parcului din Saint-Cloud, renumit prin „aleea de apă", care ajunge la o mare compoziție hidraulică, opera lui Antoine Lepautre și Mansart (1660). Această compoziție cuprinde trei părți : apa provenind dintr-o fîntînă așezată pe o terasă cu statui cade pe un dublu rînd de trepte și ajunge pe o suprafață plană, de unde este condusă către cascada inferioară în formă de

potcoavă, în mijlocul căreia sînt etajate mai multe cupe uriașe; după ce străbate toate aceste recipiente, apa se adună și se liniștește în fine într-un mare bazin. Cascada din Saint-Cloud, operă de o mare armonie, trece drept capodopera genului.

4. SCULPTURA ÎN GRĂDINI

Ideea de a popula spațiul grădinilor cu o lume întreagă de statui datează din epoca romană a Cezarilor. Renașterea italiană a reluat acest procedeu, folosind uneori chiar resturile sculpturale provenind din antichitatea romană. După cum a arătat Jakob Burckhardt, „fragmente sculpturale și inscripții care nu puteau fi întrebuințate ca ornamente în interiorul clădirilor erau folosite de-a lungul zidurilor grădinilor, printre verdeața locului, cu intenția de a produce un efect elegiac. Reliefuri romane erau adeseori încrustate și în fațadele orientate către grădină ale unora dintre vilele Renașterii“.[1] Vasari vorbind despre Lorenzetto amintește de bogatele reliefuri și fragmente sculpturale antice încrustate în fațada dinspre grădină a Palatului della Valle din Roma.[2] În biografia lui Perini se vorbește de asemeni despre mica grădină a arhiepiscopului de Cypru, cu frumoasele ei statui și antichități, printre care un Bacchus scos din săpături arheologice. Tot Vasari notează obiceiul vremii de a plasa statuile în firide tăiate în masivul vegetal. Deprinderea de a popula grădina cu statui, așezate într-o perspectivă liberă sau legate fie de un masiv vegetal, fie de o fîntînă sau un bazin, ca la Versailles, a devenit apoi atît de generală încît astăzi nu există grădină mai mare care să n-o folosească.

Dintre operele sculpturii pot fi folosite în grădini mai întîi statuile cu figurație umană. Desigur, nu e potrivită într-o grădină unde circulația e mai restrînsă și

---

[1] J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1867, 5. Aufl. 1912, p. 256.

[2] Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, IV.

unde atitudinea trecătorului, venit să se odihnească, e mai contemplativă, statuia unui mare bărbat de stat sau a unui general, adică ale unor personalităţi care au trăit în vîrtejul evenimentelor sociale şi care le-au determinat. Mult mai potrivit pentru spaţiul liniştit şi izolat al grădinii este statuia sau bustul unui poet sau al unui artist. Dar, în afară de statuile cu figuraţie umană, se poate întrebuinţa în grădini şi plastica animalieră. O corelaţie firească indică grădina drept cadrul acestui gen al plasticei şi, de fapt, cel mai de seamă sculptor animalier al veacului al XIX-lea, Barye, şi-a putut realiza temele sale în legătură cu decorarea grădinilor de la Tuileries. Nenumărate sînt motivele animaliere indicate pentru grădini şi în legătură cu feluritele lor elemente constructive. Vom aminti delfinii care străjuiesc bazinele şi uneori le alimentează cu apa proiectată de boturile lor (ca în parcul din Kiel), urşi la intrarea grotelor (ca în parcul Expoziţiei din Bucureşti), pelicani pe soclul unei fîntîni. (Cp. şi leul luptîndu-se cu un şarpe al lui Barye, la Tuileries). Mitologia greco-romană a dat şi ea teme numeroase plasticei grădinilor, mai ales în epocele care puneau la baza culturii lor cunoştinţa antichităţii. Din multele exemple care s-ar putea aminti în această direcţie notez cvadriga (cu patru cai) zbucnind de pe platforma aşezată în mijlocul bazinului lui Apollo de pe axa mare a parcului din Versailles. Mai amintesc, de la Versailles, bazinul Latonei, unde statuia zeiţei domină ansamblul cupelor suprapuse care primesc şi îşi varsă mai jos apa lor. Un moment renumit al mitologiei în grădini este şi statuia lui Apollo cu aleea celor nouă muze în parcul din Pavlovsk, opere ale secolului al XVIII-lea. În fine, sînt indicate pentru plastica grădinilor temele groteşti şi idilice, cum sînt garguile care alimentează unele fîntîni sau micile statui de copii. De cînd renumitul Manneken-Pis din Bruxelles (opera lui Duquesnoy, 1619) a amuzat epoca prin nuditatea lui inocentă, fîntînile sau aleile împodobite cu statui de copii, uneori însoţite cu animale, au fost folosite cu o deosebită favoare în arta grădinilor. Copilul cu purceluşul (Lübeck) şi copilul care cîntă din cimpoi (Bremen), reproduse în

tratatul lui Meyer-Ries[1], sînt dintre exemplele care pot fi citate.

Sculpturile pot avea o multiplă funcţiune artistică în ansamblul grădinii. Mai întîi pe aceea de a întrerupe sau de a limita o perspectivă, atunci cînd prin marea ei întindere aceasta poate deveni monotonă. Cînd statuile sînt aşezate în marginea unei alei, ele introduc un ritm în desfăşurarea ei. În sfîrşit, un şir de statui poate sublinia forma geometrică a unui bazin sau a unei pajişti poligonale sau circulare.

O atenţie deosebită trebuie dată materialului statuar. Marmora este indicată atunci cînd statuia se desprinde pe fondul întunecat al unui masiv vegetal, cu care ea alcătuieşte un contrast eclatant. Este de preferat însă bronzul cînd statuia este plasată într-o perspectivă liberă şi se detaşează pe zarea limpede şi în lumina mare a zilei. Întrebuinţarea materialelor friabile, cum este ghipsul, expuse deteriorării rapide, trebuie în tot cazul evitată. De asemeni se cuvine a fi ocolite sculpturile în mărime naturală şi cu atît mai mult cele în dimensiuni mai mici ca ale naturii, pe care imensitatea spaţiului liber şi siluetele gigantice ale copacilor din preajmă le comprimă încă mai mult. Trebuie spus, cu acastă ocazie, că sculpturile instalate în Parcul de cultură şi odihnă sau la stadionul Dinamo din capitala noastră n-au realizat aceste din urmă cerinţe şi că, îndată ce se va prezenta prilejul turnării sau al reproducerii lor într-un material plastic superior, va trebui să se studieze şi posibilitatea măririi lor la scară. Statuia de mici dimensiuni aşezată în spaţii mari nu poate să-şi îndeplinească funcţiunea ei artistică şi duce, de obicei, la un efect opus aceluia urmărit.

5. UTILIZAREA ARHITECTONICĂ A TERENULUI ÎN GRĂDINI

S-a făcut adeseori observaţia că una din deosebirile cele mai izbitoare dintre grădina italiană a Renaşterii şi

[1] *Gartentechnik und Gartenkunst*, f.a., p. 504, 604.

grădina franceză a absolutismului este chipul cum aceste două tipuri de grădini utilizează terenul. Grădina franceză clasică elimină toate declivitățile terenului și taie aleile, stabilește perspectivele, plantează arborii, boschetele și florile, își instalează ornamentațiile hidraulice și sculpturale numai după ce obține un teren plan. Așa s-a procedat, de pildă, la Versailles. În grădinile renascentiste și baroce italiene declivitățile terenului au fost însă puse la contribuție. Deosebirile de nivel au dat naștere aici la terase, scări, rampe, pante dulci. În timp ce perspectivele grădinilor franceze, așa cum le-a construit Le Nôtre la Vaux-le-Vicomte (proprietatea lui Fouquet, ministrul de finanțe al lui Ludovic al XIV-lea) sau la Versailles, sînt plane, în grădinile italiene, la Villa d'Este sau la Pincio, în legătură cu Villa Medicis, pe una din colinele nordice ale Romei, perspectivele sînt ascendente sau descendente. Utilizarea declivităților terenului dă lucrării artistului peisagist un caracter arhitectonic nu numai prin prelucrarea elementului vegetal, tăiat în forme regulate sau comprimat în masive, dar și prin prelucrarea terenului însuși. Totuși, utilizînd accidentele solului, artistul peisagist nu urmărește să obțină forme și volume, așa cum face arhitectul, ci mai degrabă să le ascundă. Panta unei coline este acoperită de o scară sau de un sistem de scări ; platoul colinei devine o terasă. Vizitatorul unei grădini de acest tip nu se bucură, mai întîi, de variațiile reliefului pe care grădina este așezată, ci de construcțiile pe care aceste accidente ale reliefului le ocazionează. O terasă sau o scară aparține frumosului arhitectonic. Dar de pe terasa sau de pe odihnele scărilor vizitatorul poate să îmbrățișeze cu privirea adîncimea unei perspective, înlănțuirea ornamentală a platbandelor, jocurile apelor. În grădinile plane privitorul nu se poate bucura de o perspectivă lungă decît atunci cînd ea prezintă un aspect omogen. Așa se întîmplă în fața renumitului „covor verde“ (le tapis vert) de la Versailles, imensul gazon de pe axa centrală a parcului. Motivele ornamentale ale platbandelor nu pot fi admirate aici decît din apropiere, cînd privitorul, parcurgînd grădina, le întîlnește la dreapta sau la stînga sa. În mult mai bune condiții pentru a cuprinde desenul ornamen-

tal al plantațiilor se găsește vizitatorul grădinilor accidentate, grădini care, din acest punct de vedere, prezintă o incontestabilă superioritate.

Pe lîngă toate cele de mai sus, mai trebuie adăugat că, în raport cu amplasamentul său, grădina mai prezintă și alte două tipuri. Prin forma și destinația ei tradițională, grădina era un loc închis, o plantație instalată în *atrium* sau într-un *peristil*. Grădinile medievale din curțile închise ale mănăstirilor sau în așa-zisul *patio* al caselor italienești au menținut grădina ca un loc izolat, ca o concentrare a naturii într-un spațiu închis și despărțit de restul spațiului natural. În afară de acest tip s-a dezvoltat însă grădina care se prelungește în perspectiva naturii împrejmuitoare. În acest din urmă tip, grădina nu se mai termină în fața unui zid și nu mai este un loc de retragere, ci un fragment cultivat și artistic al vastei naturi și, uneori, un belvedere cu perspectivele întinse asupra acesteia, așa cum se întîmplă, de pildă, în grădinile Lizza, la Siena, unde de pe parapetele adîncului zid de consolidare al locului privirea se avîntă liberă asupra bogatelor văi ale Toscanei. Astăzi, grădina claustrată, antică și medievală, nu mai corespunde gustului și necesităților moderne. În parcurile noastre, deschise întregului popor, înfrățirea grădinii cu întregul peisaj înconjurător, prelungirea perspectivelor asupra întregei naturi trebuie să fie una din primele preocupări ale artiștilor peisagiști.

6. GRĂDINA ȘI PITORESCUL CONSTRUIT

Opere hidraulice, statui, terase și scări, clădirile cu care se leagă grădina nu sînt singurele elemente arhitecturale și plastice folosite în spațiul grădinilor. Încă din Renaștere și în legătură cu interesul nostalgic pentru vestigiile splendorei antice, grădinile introduc în spațiul lor imitația ruinelor. După cum citim în Burckhardt, se găseau ruine artificiale în grădinile Farnese

de pe Palatin și în palatul rezidențial de la Pesaro.[1] Mai tîrziu regăsim ruine, coloane sfărîmate, blocuri de piatră acoperite cu mușchi, intrarea unei grote din care se scurge un pîrîiaș, uneori cu stalactite și stalagmite, în grădinile engleze ale preromantismului, ca expresie a sentimentalității naturii, apărută în această vreme. Epoca folosește, de altfel, și alte teme ale pitorescului construit. Sînt introduse acum în grădini sate în miniatură și, după exemplul grădinilor orientale, chineze și japoneze, foarte apreciate de oamenii veacului al XVIII-lea, chioșcuri, pavilioane de lemn, amintind casele de ceai, poduri azvîrlite peste rîulețe, lanterne de piatră înălțate la mică distanță de sol, drumuri de pietre înșirate la cîte un pas și printre care crește iarba etc. Veacul al XVIII-lea, care creează grădina engleză, adoptată curînd de tot continentul, este răstimpul care a dat folosința cea mai întinsă pitorescului construit. Dar scenăria preromantică a îmbătrînit astăzi și artiștii moderni ai grădinilor recurg din ce în ce mai puțin la ea. Gustul modern o resimte ca pe ceva desuet, nepotrivit cu omul de azi. Construcțiile în grădini își au însă rolul lor, nu numai rolul practic de a prezenta un adăpost vizitatorului surprins de ploaie sau furtună, dar și rolul artistic de a închide o perspectivă sau de a umple un spațiu prea gol. Clădirile în grădini nu trebuiesc însă diseminate la întîmplare, ci puse în legătură cu planul general al grădinii, legate de ansamblul peisagistic.

Cît despre destinația construcțiilor în grădini, practica peisagistică sovietică i-a dat o altă determinare, o dată cu fixarea noțiunii de „parc de cultură și odihnă". Casele din grădini trebuie să răspundă unor scopuri sociale ; ele trebuie să adăpostească teatre, săli de cinematograf, amfiteatre și arene sportive, biblioteci, muzee tehnice și artistice etc. O grădină nu se poate totuși transforma într-un întreg oraș. Construcțiile de utilitate socială, care înlocuiesc astăzi vechiul pitoresc construit, trebuie să evite monumentalitatea, pentru a nu atrage asupra lor un accent al interesului mai puternic decît acel care trebuie rezervat grădinei. Aceste construcții

[1] J. Burckhardt, *op cit.*, p. 257.

trebuie să păstreze, în stilul lor, o linie rustică, singura potrivită cu cadrul natural care le conține. În fine, ele trebuie să se lege cu perspectivele laterale și secundare ale grădinei, pentru a menține impresia că construcția este acolo un obiect secundar. În parcurile moderne, adică în cele care nu mai sînt construite în legătură și spre folosul unui palat sau al unei vile, relația dintre natură și construcție trebuie menținută astfel încît vizitatorul parcului să păstreze tot timpul impresia că se găsește în natură, în mediul menit să-l înviorèze și să-i dea noi puteri de muncă și creație.

Postum

DECORAREA SUPRAFEŢELOR PRIN PICTURĂ ÎN RENAŞTERE

I. CONSIDERAŢII GENERALE

Pentru a putea studia modul de decorare a suprafeţelor prin pictură în Renaştere, este necesar să delimităm mai întîi noţiunea *decoraţiei*. Delimitarea acestei noţiuni prezintă însă unele dificultăţi atunci cînd este vorba de epoca Renaşterii. Cînd într-o fază ulterioară a dezvoltării artistice a apărut pictura de şevalet, distincţia dintre pictura decorativă şi celelalte genuri ale ei a devenit mult mai uşor de făcut. Pictura de şevalet punea la dispoziţia burgheziei din ţările Occidentului şi Nordului european tablouri menite să împodobească locuinţele şi să menţină sub ochii privitorilor imagini pe care aceştia le întîlniseră mai întîi în viaţă : scene de moravuri contemporane şi aspecte ale naturii, adică tablouri de gen şi peisagii. Aceste tablouri atîrnau de pereţi, fără să stea însă într-o legătură stringentă cu liniile şi cu suprafeţele interiorului arhitectonic. Numele de pictură decorativă propriu-zisă putea fi deci rezervat aceleia practicate chiar pe suprafeţele arhitectonice şi care era menită să sublinieze articulaţiile spaţiului arhitectonic sau să dezvolte într-o direcţie oarecare impresia pe care monumentul arhitectonic trebuia s-o producă.

Împrejurarea aceasta lipseşte însă, în cea mai mare parte, atunci cînd este vorba de pictura Renaşterii, mai cu seamă în primele ei timpuri. Înainte de apariţia picturii de şevalet, pictura era aşternută mai cu seamă suprafeţele arhitectonice şi stătea în strînsă legătură

cu arta arhitecturii. Disocierea picturii, ca și a sculpturii, de arhitectură este rezultatul unui moment ulterior Renașterii. Din această pricină, istoria picturii decorative în Renaștere se confundă pînă la un punct cu istoria generală a artei picturale în această epocă. Giotto, Masaccio și Mantegna, Fra Angelico, Lippo Memmi, Filippo Lippi și Ghirlandaio, Sebastiano del Piombo, Leonardo da Vinci, Michelangelo și Rafael au pictat deopotrivă suprafețe arhitectonice și au conlucrat deci cu arhitecții. Pentru acest motiov putem oare spune că ei aparțin numai picturii decorative sau în primul rînd acesteia? Mult mai potrivit este a afirma că în personalitatea artistică a pictorilor citați pictura decorativă se întrunește cu celelalte genuri ale ei, pentru că de fapt separarea dintre acestea nu luase încă formele clare apărute o dată cu ivirea picturii de șevalet.

Trebuie deci să renunțăm la recunoașterea unui sector special al decorativului în Renaștere? Referatul nostru trebuie să fie oare o prezentare generală a tuturor realizărilor picturale în epoca Renașterii? Desigur că nu. Dar, pentru a da o mai [mare] întemeiere ideii de *decorație*, trebuie să eliminăm mai întîi una din accepțiunile care i s-au dat în terminologia mai nouă a istoriei artelor. Astfel, cunoscutul istoric al artei, englezul Berenson, în cartea sa consacrată picturii Renașterii, a propus deosebirea dintre *decorație* și *ilustrație*.

„Prin decorație înțeleg, scrie Berenson, toate acele elemente ale operii de artă care se adresează direct simțurilor, precum coloarea sau tonul, sau acele care evocă unele reprezentări determinate, precum forma sau mișcarea". Spre deosebire de decorație, prin ilustrație Berenson înțelege „tot ceea ce într-o operă de artă apreciem nu numai pentru calitățile lui artistice, cum ar fi coloarea, forma sau compoziția, dar ceea ce ne vorbește prin acel înțeles al lucrurilor care se situează în afară de opera de artă propriu-zisă, fie că acest înțeles aparține lumii exterioare sau lumii interioare a spiritului". [1]

---

[1] Cit. ap. R. Berenson, *Die Mittelitalienischen Maler der Renaissance* (1897), trad. germ., München (R. Oldenbourg), 1925, p. 13, 22.

Reluînd distincția lui Berenson și încercînd s-o redăm prin alți termeni, s-ar putea spune că, pentru acest autor, *ilustrația* ar fi într-un tablou tot ce ține de tema, subiectul, conținutul lui, adică totalitatea imaginelor prin care artistul imită anumite aspecte ale realității, împreună cu felul în care el le resimte, cu sentimentele pe care le leagă de ele. *Decorația* ar fi însă, pentru Berenson, modul organizării artistice a unui tablou, scara lui cromatică, tipul formelor pe care le întrebuințează, unificarea elementelor tabloului într-o schemă statică sau dinamică oarecare, compoziția lui. Prin *ilustrație* luăm cunoștință *ce* anume ne înfățișează tabloul, prin *decorație* felul *cum* o face.

Dacă privim tabloul *Adam și Eva* de Palma Vecchio, din galeria de la Braunschweig, recunoaștem îndată în el ilustrarea scenei biblice, cuprinsă în *Cartea Facerii*. Eva îi întinde lui Adam mărul funest. Sunt două ființe de o splendidă vitalitate. Pe chipurile lor, mai ales pe al lui Adam, recunoaștem sentimentele care îi agită și, o dată cu acestea, interpretarea pe care artistul o dă acestui moment de răscruce. Partea ilustrativă a tabloului se oprește aici. Dar cele două figuri ale tabloului sînt grupate simetric în jurul pomului din care fructul a fost cules, linia unduioasă a trupului Evei, care se sprijină pe piciorul drept, se repetă oarecum în linia trupului lui Adam, care apasă pe piciorul lui stîng. Eva a întins mîna care ține mărul și a atins brațul lui Adam. Prin această grupare a personagiilor, prin liniile și direcțiile lui, tabloul a dobîndit o unitate liniștită și clară. Toate aceste înfățișări din urmă alcătuiesc partea lui decorativă.

Oricît de juste ni s-ar părea deosebirile stabilite de Berenson, ele păcătuiesc totuși prin faptul că sapă o prăpastie între aspecte care, în realitate, sînt strîns legate și se condiționează reciproc. Dacă între ilustrație și decorație ar exista delimitarea pe care o scoate Berenson în evidență, atunci oricărei ilustrații i s-ar putea aplica orice schemă decorativă. O privire superficială a lucrurilor ar putea ajunge la concluzia că lucrurile stau în realitate așa. În adevăr, dacă comparăm între ele tabloul lui Palma Vecchio, citat mai sus, cu acel al

lui Tintoretto din Academia de la Veneţia, care tratează aceeaşi temă ilustrativă, nu putem să nu observăm deosebirile dintre modalităţile organizării lor decorative. În timp ce la Palma Vecchio figurile sînt dispuse simetric în jurul pomului care marchează axa geometrică a compoziţiei, lucrurile se prezintă altfel în compoziţia lui Tintoretto. Aici figurile, aşezate, sînt dispuse pe diagonala tabloului şi în aşa fel încît o vedem pe Eva din faţă şi pe Adam din spate. Pomul plasat între ei nu mai ocupă axa mediană a tabloului, ci este aşezat mai spre stînga, ceea ce îi dă pictorului posibilitatea să zugrăvească, în partea dreaptă, mai întinsă, a compoziţiei, perspectiva adîncă a unui peisagiu cu arbori şi ape. În fine, în timp ce figurile lui Palma Vecchio sînt scăldate în aceeaşi lumină egală, pe acele ale lui Tintoretto lumina este distribuită în chip inegal, capul şi părţi întregi ale trupului lui Adam, ca şi aproape întregul peisagiu, rămînînd cufundate într-o umbră misterioasă.

Iată, se va zice, cum aceeaşi temă ilustrativă a fost supusă unei organizări decorative deosebite. De fapt, în fiecare din tablourile amintite întîmpinăm nu numai o altă schemă formală, dar şi un alt fel de a vedea lucrurile, cîte un alt sector al pitorescului natural, un alt conţinut, o altă temă ilustrativă.

Împrejurarea a fost bine recunoscută de istoricul artei H. Wölfflin, în cartea sa *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Acest cercetător are meritul de a fi observat cum în istoria artelor plastice, a picturii, a sculpturii, a arhitecturii, s-a produs cu o periodicitate regulată trecerea de la o viziune lineară la una picturală a lucrurilor, cum după o epocă în care aspectele realităţii erau redate mai ales prin contururile lor a urmat una în care ele erau redate mai cu seamă prin masa lor coloristică, cum după perioade în care compoziţia era grupată în planul apropiat al tabloului au urmat perioade în care compoziţia era dispusă în adîncime, cum după răstimpuri în care compoziţia avea un caracter static au urmat răstimpuri ale compoziţiei dinamice, adică în care personagiile erau reprezentate în mişcare etc. Pentru a ilustra trecerea de la una la cealaltă din aceste epoci, Wölfflin a ales momentul care desparte Renaşterea cul-

minantă de baroc, adică trecerea de la veacul al XVI-lea la cel de-al XVII-lea. Alăturarea tabloului lui Palma Vecchio de acel al lui Tintoretto dă, între altele, măsura transformării care s-a produs în înaintarea de la Renaștere la baroc. Pentru a denumi modurile de organizare ale tabloului (linear în contrast cu pictural, accentuarea suprafeței în opoziție cu sublinierea adîncimei, compoziție statică și dinamică etc.), Wölfflin întrebuințează tot termenul de *decorație*, pe care o opune *imitației*. *Decorația* și *imitația* lui Wölfflin denumesc aceleași noțiuni pentru care Berenson folosise termenii de *decorație* și *ilustrație*. Ca și pentru Berenson, decorația este și pentru Wölfflin un mod de organizare a viziunii picturale, totuși nu independent de conținutul, de tema ilustrativă sau imitativă a tabloului. „Fără îndoială, scrie Wölfflin, fiecare formă a viziunii și a prezentării lucrurilor manifestă o înclinație către o anumită frumusețe, către o anumită modalitate a limpezirii imaginii naturii și, din această pricină, este fals a crede că diferitele categorii ar fi inexpresive." [1] Cu fiecare schemă decorativă apare o altă temă ilustrativă sau imitativă. Între imitație și decorație există o continuă legătură funcțională.

După cum vedem, în orice tablou imitația coexistă cu decorația și se condiționează reciproc. Orice operă picturală este deci decorativă într-un anumit sens. Totuși există unele opere ale picturii la care organizarea decorativă se face în raport și cu ceva care stă în afară de ele, adică cu formele, suprafețele și spațiile arhitecturale. Acestora din urmă le vom da numele special de *pictură decorativă*. Împrejurarea a fost limpede recunoscută, acum în urmă, de un cercetător sovietic, D. I. Kiplik, care într-o lucrare consacrată tehnicelor picturii pe care el o numește *monumentală*, scrie chiar la începutul operii sale : „Se numește pictură monumentală pictura care e legată direct de arhitectură. Ea acoperă suprafețele plane sau sferice ale pereților exteriori sau inte-

---

[1] H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1915, ed. V, München (Hugo Bruckmann), 1921, p. 245.

riori din diferite clădiri, suprafețele tavanurilor, ale bolților și ale celorlalte părți ale clădirilor, cu ornamente, motive decorative sau compoziții picturale... Prima sarcină a picturii monumentale este punerea în valoare a formelor arhitectonice și a stilului lor, ceea ce nu se poate realiza decît prin asigurarea unei depline armonii între pictură și arhitectură. Pictura, în acest caz, n-are o însemnătate de sine stătătoare, ci depinde într-o anumită măsură de arhitectură. Acest fapt îi dă un caracter particular, care se exprimă printr-o tratare deosebită a formelor, culorilor, luminilor, umbrelor etc".[1] Interesant este faptul că Kiplik numește, în același loc, pictură decorativă tocmai pe aceea care nu stă într-o legătură la fel de strictă cu arhitectura ca pictura monumentală și al cărei scop este numai să înfrumusețeze suprafețele clădite, dar fără să susțină impresia arhitecturală pe care acestea sînt chemate s-o producă. În ce ne privește, continuînd să rezervăm termenul de pictură decorativă aceleia care susține efectele arhitecturale, vom păstra sensul distincției lui Kiplik. Faptul singur de a fi pictată pe o suprafață arhitecturală nu dă unei compoziții picturale caracterul decorativ. Astfel, împrejurarea de a fi pictate pe zidurile interioare ale Libreriei Domului din Siena nu dă seriei de compoziții *a fresco* ale lui Pinturicchio, care înfățișează momente din viața papei Aeneas Silvio Piccolomini, însușirea unei picturi decorative, deoarece aceste imagini nu susțin și nu subliniază vreun efect arhitectonic oarecare. Picturile cupolei catedralei Sf. Petru din Roma, așa cum sînt așezate între nervurile acestei cupole și subliniindu-le, aparțin însă, fără îndoială, picturii decorative. De asemeni decorațiile cu motive stilizate, așezate în cîmpuri pătrate sau oblonge, care prin alternanța lor lasă să se întrevadă limpede sistemul bîrnelor masive care susțin tavanul în unele din palatele Renașterii.

Monumentele arhitecturale prezentînd suprafețe exterioare și interioare, vom urmări deopotrivă modul decorării lor în Renașterea italiană.

---

[1] D. I. Kiplik, *Pictura monumentală* (1950), trad. rom., București (Editura de stat pentru literatură și artă), 1953, p. 5.

II. DECORAREA SUPRAFEȚELOR EXTERIOARE

Printre suprafețele exterioare decorate cu mijloace picturale, locul întîi îl ocupă fațadele și, numai în rîndul al doilea, zidurile grădinilor și al curților interioare. Din nefericire, resturile vechilor decorații picturale exterioare sînt astăzi destul de rare, deși altădată, după cum observă Jakob Burckhardt, unul din puținii cercetători care au studiat acest aspect al artei Renașterii, acele decorații determinau într-o mare măsură fizionomia orașelor italiene. Oamenii Renașterii nu se sfiau de fațadele pictate în culori foarte vii, după cum nu pregetau nici în fața culorilor celor mai variate pe costumele lor.[1] Încă în veacul al XVI-lea, Veneția și Genua, Pesaro și Mantua erau renumite pentru fațadele lor colorate. Originele mai apropiate ale fațadelor pictate stau în obiceiul răspîndit în sudul Italiei de a împodobi fațadele cu chipuri de madone sau cu alte figuri și scene religioase. Obiceiul se răspîndește și în Italia centrală și nordică, unde încă din secolul al XIV-lea se semnalează, la Verona, o fațadă reprezentînd o madonă înconjurată de sfinți și de îngeri care îi aduc ofrande de flori. Remarcabil este faptul că, prin hotărîrea unui principe sau prin învoirea dintre mai mulți comandatari, un șir întreg de fațade, uneori străzi întregi, primeau o decorație continuă, ajungîndu-se astfel la un efect urbanistic vrednic de semnalat. Astfel, la Ferrara, în 1472, Ercole I a comandat o decorație continuă pentru atelierele de zidărie de pe una din străzile orașului, decorație care înfățișa pe paladinii lui Carol cel Mare (desigur în legătură cu interesul vremii pentru acești eroi, un interes care trebuia să producă în curînd poemul eroicomic al lui Luigi Pulci, *Il Morgante maggiore*, 1481). Tot astfel, la Milano și Pavia, Lodovico Moro a pus să se îndepărteze marchizele de lemn ale caselor de pe diferite străzi și a ordonat împodobirea cu picturi a fațadelor. La Brescia, pe Corso del

---

[1] Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien* (1867), 5. Aufl. bearbeitet von Prof. Dr. H. Holtzinger, 1912, p. 330. În referatul de față am folosit bogatul material al cărții lui Burckhardt.

teatro, se mai păstrează picturile mitologice ale lui Lattanzio Gambara. Încă din secolul al XIV-lea, Palazzo del Comune (1324) din Veneția era împodobit pe toate laturile lui cu picturi care tratau teme politice; iar într-unul din locurile cele mai frecventate ale orașului, pe porticele de la Rialto, era pictată o victorie marină asupra regelui Pépin (fiul lui Carol cel Mare) și o hartă a lumii.

Fiind supuse deteriorării și dispărute în cea mai mare parte, picturile de fațadă ale Renașterii nu mai pot fi reconstituite decît din mărturiile contemporane. Burckhardt grupează, în acest sens, știrile ce se pot extrage din colecția de cronici a lui Muratori sau din unele tratate de artă ale vremii, precum Serlio, *Dell'Architettura*, 1540, Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Sansorino, *Venezia*, L. B. Alberti, *De re aedificatoria* etc. Mărturiile cele mai numeroase se găsesc însă la Vasari, pe care să-l deschidem noi înșine, pentru a vedea cîțiva artiști la lucru și cîteva din temele lor.

Aflăm astfel din Vasari că, pe cînd se afla la Roma, Pinturicchio (1454—1513) a decorat palatul pe care Domenico della Rovere, cardinal de San Clemente, îl ridicase în Borgo Vecchio, pictînd pe fațada lui armele papei Sixt, susținute de doi copii [1]. Vasari ne mai informează că „Papa Iuliu II făcînd să se construiască, în palatul lui pontifical, o galerie și o volieră, Baldassare Peruzzi (1481—1536) pictă pe zidurile acestora, în clar-obscur, cele douăsprezece luni ale anului, împreună cu muncile care se fac în fiecare lună; el introduse în compozițiile sale case, teatre, palate, amfiteatre și alte edificii admirabil legate între ele". Tot Baldassare Peruzzi a decorat la exterior palatul lui Agostino Chigi (construit în 1509—1510) cu frumoase picturi în pămînt verde. În această din urmă lucrare, Vasari acordă o mențiune specială picturilor unei galerii orientate către o grădină, în care Peruzzi a reprezentat legenda Meduzei schimbînd pe oameni în pietre și a lui Perseu tăind

---

[1] Vassari, *Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori e architettori*, 1568, tr. fr. Ch. Weiss, II, 494.

capul Meduzei.[1] Despre Andrea del Sarto (1488—1531) aflăm că a pictat în curtea micului oratoriu construit de Compagnia dello scalzo, o breaslă al cărei patron era Sf. Ioan Botezătorul, trei scene din viaţa acestui sfînt, ca şi figurile alegorice ale Carităţii şi Justiţiei.[2] Pentru Fondaco de' Tedeschi, Giorgione a pictat faţada dinspre Canal Grande şi Tizian da Cadore partea edificiului dinspre Mercerie.[3] Vasari ne mai vorbeşte şi despre alte lucrări de decoraţie picturală a unor suprafeţe exterioare, datorite unor numeroşi artişti, precum Alf. Lombardi, Pordenone, Bagnacavallo, Morto de Feltre, Soggi, Gherardi, Pontormo şi alţii.

Dacă analizăm puţinele informaţii citate pînă acum, observăm că printre temele tratate de pictura decorativă exterioară se deosebesc figuri şi scene religioase, teme din trecutul politic şi militar al cetăţii, teme mitologice, figuri alegorice, arhitecturi şi motive heraldice. Lista acestor teme şi a detaliului lor poate fi însă mult mai bogată. Folosind întregul material, Burckhardt a reconstituit-o la p. 337 — 338 a tratatului său, de unde o reproducem, dîndu-i o altă grupare :

1. Figuri şi scene împrumutate mitologiei antice (coloane de hermeşi, genii, copii (putti), sirene, cortegii de tritoni şi nereide mai ales în frize, tritoni şi nereide ţinînd medalioane, eroi şi filozofi în nişe pictate, luptele lui Hercule, prăvălirea giganţilor, legenda Niobei, scene din *Odiseea*, atelierul de făurărie al lui Vulcan, Marte şi Venus, Mercur zburînd etc.).

2. Figuri şi scene din istoria şi moravurile antice, mai ales ale romanilor (cortegii de războinici, senatori, prizonieri, oameni străini aducînd Romei tributul popoarelor învinse, scene în legătură cu legendele fundării Romei sau a altor cetăţi, scene din viaţa lui Cezar sau a lui Alexandru cel Mare, lupte în arenă, alergări

---

[1] *Op. cit.*, II, 645. Despre picturi de grădini, pe ziduri, în loggii, în firide de fîntîni vorbeşte şi Armenini (*De veri precetti della pittura*, 1587), cerîndu-le prelungirea iluzionistă a peisagiului. Renumite erau picturile de grădini în palatul Pozzo din Piacenza, de Pordenone, ale grădinii Arhiepiscopului de Cym, din Roma, cu scene bachice etc.

[2] *Op. cit.*, II.

[3] *Op. cit.*, II.

cu carul, sacrificii de animale, lupte de animale, trofee și vase, măști și festoane, medalioane cu capetele primilor doisprezece cezari etc.).

3. Imagini și scene religioase, împrumutate *Noului* și *Vechiului Testament* (crucifix cu sfinți, madona cu sfinți, paradisul, căderea din paradis, profeți, faptele lui Samson, mai ales în frize : popoarele aducînd tributul lor Romei-Fides).

4. Alegorii (virtuțile creștine, Venezia călărind leul etc.).

5. Figuri și scene din istoria popoarelor moderne și din istoria contemporană (paladinii lui Carol cel Mare, victorii asupra unora din dușmanii cetății, victorii asupra turcilor, Carol Quintul cucerind Goletta, medalioane cu capete de cardinali).

6. Scene moderne de gen, uneori cu caracter umoristic (o nuntă țărănească, un dans de cocoșați, o călătorie pe apă, scene comice, uneori chiar pe fațadele bisericelor).

7. Motive vegetale și animale stilizate, arabescuri etc.

Dacă străbatem această listă destul de bogată, vedem că nu lipsește din ea nici una din reprezentările familiare Renașterii. Ne găsim într-o vreme în care noua burghezie italiană reînvie cultura antichității, unde găsește un prețios aliat ideologic în lupta ei contra feudalismului înaintaș. Mitologia și istoria antică sînt la ordinea zilei și, pentru că influența bisericii rămăsese încă destul de puternică, imaginile culturii vechi se învecinează cu reprezentările religioase, în același fel în care umaniștii vremii își propun ca temă a meditației lor posibilitatea împăcării credinței cu vechea filozofie sau pe Aristoteles, inspiratorul scolasticei, cu Platon, noul model al umaniștilor. Italienii Renașterii se simt urmașii direcți ai romanilor. Vechile legende ale Romei sînt ale lor. Evul mediu feudal nu mai există pentru ei decît prin figurile populare ale vitejilor lui Carol Magnul, de isprăvile cărora se înveselesc acum poemele eroicomice ale unui Pulci, Boiardo, Ariosto. Cetățile sînt mîndre de victoriile trecute care au asigurat puterea și prosperitatea lor, care este în primul rînd a înfloritoarei burghezii a vremii. Buna-dispoziție și umorul sănătos al epocii inspiră și ele aceste mărturii ale zidurilor, care, dacă ar

dispărea știrile transmise de bogata literatură a vremii, ar putea să ne informeze, ele singure, cu privire la ideile și înclinațiile acestei epoce.

Analiza temelor folosite de pictura decorativă a suprafețelor exterioare nu este suficientă. Trebuie arătat cum aceste decorații stau în raport cu suprafețele arhitecturale și cum le subliniază. Trebuie adică arătat caracterul propriu-zis *decorativ* al acestor picturi, în sensul pe care l-au stabilit considerațiile generale ale referatului de față. În acest scop este necesar să descriem mai de aproape cîteva picturi exterioare ale unor monumente cunoscute :

Fațada domului din Orvieto înfățișează picturi, cu subiecte religioase, pe cîmpurile triunghiulare ale frontului de deasupra portalului monumental, apoi pe frontoanele triunghiulare care unesc săgețile laterale cu cele centrale, ca și în triunghiul cu care culminează partea centrală a edificiului. Domul din Orvieto este un monument al goticului italian și direcțiile lui ascendente, rezultate din articularea fațadei în triunghiuri, sînt subliniate și de picturile care le ocupă.

Curtea bisericei Santa Croce din Florența prezintă pe zidurile ei motive decorative stilizate (florale și umane), așezate în interiorul cîmpurilor cu linii curbe, formate de arcurile care unesc coloanele de sprijin ale catului superior, ca și în spațiile din jurul acestor medalioane.

Fațada bogat decorată a edificiului de pe Via Giulia din Roma conține un șir de medalioane cu capete în spațiile de deasupra ferestrelor primului etaj. În friza așezată deasupra acestea, pictorii decoratori au pictat motive militare antice (fascii, căsci, scuturi), deasupra cărora se desfășoară un lanț continuu de arabescuri. În friza dintre cele două etaje superioare sînt pictate cortegii militare, iar în firidele închipuite dintre ferestrele acestor etaje statui de eroi antici și de filozofi. Totul se sfîrșește, sub cornișe, cu un lanț de festoane, întinse între capetele grotești de deasupra ultimului rînd de ferestre. Deși edificiul este destul de înalt, el acuză mai ales direcția orizontală, susținută și de bogata decorație, dispusă pe

această direcţie, prin frize, festoane, lanţuri decorative, şir de statui pictate. Decoraţia monumentului de pe Via Giulia, executată de pictori din şcoala lui Rafael, marchează momentul revenirii hotărîte la gustul clasic, cu tot ce acesta presupune ca accentuare a orizontalităţii: o orientare pe care o sprijină nu numai proporţiile şi formele monumentului, dar şi modul decorării lui.

O menţiune specială merită picturile de faţade reprezentînd arhitecturi şi tinzînd să obţină un efect de iluzie. Burckhardt aminteşte lucrările în această direcţie ale lui Hans Holbein-tînărul, reprezentînd o întreagă clădire, văzută în perspectivă de jos şi în ale cărei ferestre şi ganguri se puteau vedea figuri şi staturi omeneşti. Din aceste lucrări nu s-au mai păstrat decît unele desemne în colecţiile oraşului Basel.

În ce priveşte mijloacele tehnice ale picturii suprafeţelor exterioare, Renaşterea a întrebuinţat fresca şi tempera, cu toată primejdia deteriorării la care lucrările executate cu aceste mijloace sînt supuse. O tehnică specială, întrebuinţată de asemeni în Renaştere, este aceea a *grafitului (sgraffito)*, obţinut prin acoperirea zidului cu un strat negru, cu unul alb în care erau zgîriate figurile sau ornamentele, astfel încît acestea apăreau albe pe fond negru. Cu toate că şi acest procedeu prezintă neajunsul de a reţine praful în jurul reliefurilor, el a fost mult preţuit şi folosit în Renaştere. Unele faţade în grafit la Florenţa, cu motive decorative vegetale (flori, frunze, ramuri, ghinde, fructe revărsate din cornul abundenţei) sau cu motive militare, alternînd cu groteşti, *putti* purtînd pe cap sarcine de fructe şi flori, festoane etc. (ca pe faţada de grafit de pe Via Santa Lucia din Roma), sînt printre monumentele cele mai renumite. Grafitul alterna, de altfel, uneori, cu coloarea şi cu ornamentaţiile în stuc. Întrebuinţarea colorii devine însă din ce în ce mai rară pe la mijlocul veacului al XVI-lea. Polidoro şi Maturino, marii maeştri ai picturii faţadelor în această epocă, renunţă cu totul la coloare, iar barocul înlocuieşte pictura faţadelor prin decoraţia cu stucaturi şi sculpturi.

Decoraţia picturală interioară se aplică unor suprafeţe plane sau sferice. Decoratorii Renaşterii au pictat pereţi sau tavane plane şi bolţi. Vom vorbi mai întîi de pictura pereţilor, mai ales de aceea care stă în legătură cu un element arhitectural şi are, prin urmare, o funcţiune decorativă, în sensul pe care l-au stabilit consideraţiile generale.

Un loc important îl ocupă pictura frizelor, element intermediar între tavanul în casete sau pictat şi pereţii tapetaţi sau decoraţi în alt fel, uneori pictaţi cu imitaţii de tapete *(a damaschi)*, în care erau introduse şi scene istorice, ca în Capela Sixtină din Roma. Vasari descrie mai multe din aceste picturi de frize, ca, de pildă, aceea dispărută a lui Giovanni da Udine, reprezentînd copii, lei şi arme, aceea a lui Pordenone înfăţişînd copii cu o barcă, în Palazzo Doria din Genova, aceea a lui Battista del Moro, avînd ca temă scene de luptă, în Palazzo Canossa la Verona. Armenini, în lucrarea citată, stabilea înălţimea relativă a frizelor pictate : ele nu trebuiau să depăşească 1/5—1/6 din înălţimea peretelui. Pictura frizelor reprezenta, în afară de motivele spicuite mai înainte în Vasari, „scene de gen, mitologice sau istorice şi, în baroc, bătălii sau alte scene din istoria romanilor, mai rar peisagii sau perspective de clădiri". Aceste frize alergau fără întrerupere de-a lungul tuturor pereţilor sălii sau erau întrerupte, din cînd în cînd, de figuri care le susţineau. Ochiul urmărind frizele este silit să măsoare dimensiunile spaţiului arhitectural şi proporţiile lui. Avînd această funcţiune, frizele subliniau impresia arhitecturală.

Printre picturile interioare în legătură cu diferitele elemente arhitectonice amintim picturile de pilaştri sau acele din interiorul arcurilor. Pictura pilaştrilor folosea adeseori motive ornamentale imitînd decoraţiile sculptate în marmură şi se menţineau, în cazul acesta, în culoarea pietrei, înviorată pe-alocuri cu ceva aur.

Alteori, cînd materialul de construcţie era cărămida şi mortarul, lipsa caracterului nobil al materialelor era compensată printr-o bogată pictură figurativă şi orna-

mentală. Astfel, printre pilaștrii interiori din Monastero maggiore din Milano, unul din ei înfățișează, succedîndu-se pe verticală, o statură de bărbat în drapare preoțească și cu pălărie cardinalescă, însoțit de un leu, și un înger desfășurînd deasupra capului o eșarfă, ambele figuri fiind susținute, ca de un suport, de partea superioară a unui sfeșnic sau potir de împărtășanie și fiind înconjurate, din toate părțile, de bogate motive vegetale stilizate.

În ce privește pictura pereților, în afară de frizele amintite, întîmpinăm mai întîi frescele de deasupra căminelor cu motive care stau în legătură cu focul (*cose ignee*, cum recomandă Armenini), de pildă atelierul lui Vulcan cu Venus, ca într-o lucrare a lui Giulio Romano sau ca în compoziția lui Perino înfățișînd pe Zeița Păcii arzînd armele, despre care vorbește de asemeni Vasari. Alte fresce sînt așezate deasupra ferestrelor sau deasupra pragului de sus al ușilor, ca în sala principală din Castelul S. Angelo din Roma. În toate aceste cazuri, suprafețele altfel inexpresive ale spațiului interior dobîndeau viață și se înviorau. Cînd astfel de fresce dominau mai multe praguri superioare de uși, ca în Castelul S. Angelo, ele accentuau succesiunea ritmică a ușilor și obțineau mari efecte de simetrie.

Toate aceste picturi murale acuzau o suprafață, opreau privirea asupra ei. Alteori însă picturile murale aveau tocmai rolul să spargă suprafața și să obțină efectul iluzionistic al unui spațiu foarte întins, adăugat aceluia relativ limitat al încăperii. De cînd Brunelleschi stabilise legile matematice ale perspectivei, diferitele arte ale desemnului adoptă motivele arhitecturale. În Pinacoteca din Urbino se găsește astfel un tablou, datorit lui Piero della Francesca sau poate lui Luciano da Laurana, înfățișînd perspectiva unei piețe înconjurată de edificii monumentale. Se menționează apariția arhitecturilor și în arta decorațiilor în lemn (intarsiile), citîndu-se un scaun din corul bisericei S. Maria in Organo din Verona, pe al cărei spătar se poate vedea adînca perspectivă a unei străzi dalate cu mari edificii de o parte și alta. Secolul al XV-lea dă o largă folosință motivelor arhitecturale în tablouri și le trece veacului al XVI-lea

și barocului, care află în tehnica iluzionistică a perspectivei *(le trompe l'oeil)* una din principalele lui caracteristice. Firește, domeniul preferat al picturii iluzionistice este decorația teatrală, unde fundaluri sau culise reprezentînd arhitecturi interioare, uneori orașe întregi, alteori peisagii, creau iluzia deplină a locului unde se desfășura acțiunea dramatică. Au rămas renumite, în această direcție, lucrările lui Peruzzi sau așa-numitul Teatro Olimpico din Vicenza, al arhitectului Palladio, cu fațadele lui monumentale împodobite cu statui și altoreliefuri și cu adîncile lui perspective, în care se vedeau portice și arcuri de triumf. Pictura iluzionistică nu apare însă numai în teatru, dar și în decorația suprafețelor interioare ale monumentelor arhitectonice. Peruzzi, după ce dăduse lucrări pentru teatru, pictează și una din sălile Vilei Farnesina, la Roma, cu o întinsă perspectivă de coloane, care, după cum observă Vasari, trebuia să provoace iluzia că sala respectivă ar fi fost mult mai mare decît era în realitate. În sala de mîncare a Villei Giovio era pictată o hală cu un mare efect iluzionistic. Renumite îndeosebi sînt marile spații arhitecturale ale Școalei din Atena a lui Rafael, la Vatican, pictate după o schiță a lui Bramante. Dar lucrarea lui Rafael, ca și atîtea alte compoziții murale cu largi efecte de perspectivă, înmulțite în răstimpul secolului al XVI-lea, depășesc de fapt cadrul picturei decorative pe suprafețele plane interioare.

Între suprafețele plane trebuiesc urmărite și cele ale tavanelor. Încă de la începutul veacului al XVI-lea apar tavanele plane împărțite în cîmpuri, pe care se pictează scene istorice *(soffiti)*. Văzute de jos, figurile sînt desenate uneori în ingenioase racursiuri. Adeseori, cîmpurile nu sînt despărțite după indicația bîrnelor de susținere a tavanului, ci în unități mai întinse, ca în hala Villei Farnesina din Roma. Totuși și aici, legătura cu arhitectura se păstrează în spațiile boltite care unesc tavanul cu pereții și unde decorațiile picturale sînt așezate în spațiile triunghiulare cu laturile curbe, formate de prelungirea pilaștrilor despărțiți prin arcuri Pictura tavanelor plane începe la Veneția. Vasari vorbește, în această privință, de lucrările lui Pordenone, care a decorat pla-

fonul uneia din Sălile Palatului Dogilor cu picturi reprezentînd cele douăsprezece virtuți: Mai sînt amintite plafoanele din Palatul patriarhului Grimani, din Palatul Cornaro și din alte săli ale Palatului Dogilor, operele pictorilor Salviati și Sanmicheli. La mare notorietate au ajuns însă compozițiile cu subiecte istorice ale marilor pictori venețieni, ale lui Tizian în sacristia bisericei dell' Salute, ale lui Paolo Veronose și Tintoretto în Sala del gran consiglio din Palatul Dogilor.

Pentru că am vorbit de decorarea tavanelor plane, nu putem lăsa neamintită decorarea lor prin incrustații de lemn *(intarsia)*, care stă în legătură cu arta desemnului și chiar cu a picturii. În secolul al XV-lea, tavanele plane de lemn (așa zisele *palchi)* nu sînt decorate decît printr-un joc al intarsiilor, adeseori vopsite și aurite. Intarsiile mult întrebuințate la Florența, Veneția și Roma au forme exagonale sau dreptunghiulare. Ele cuprind în interiorul lor rozete, înconjurate de motive vegetale, uneori armele proprietarului clădirii și chiar unele peisagii cu figuri, ca la Palazzo Massimi din Roma. În biblioteca Laurenziana din Florența, motivele decorative ale plafonului cu intarsii executate după schițe ale lui Michelangelo se repetă în mozaicurile pardoselii. În general, intarsiile sînt așezate pe direcția bîrnelor de susținere ale tavanului și subliniază astfel forțele mecanice puse la contribuție de arhitecți. Cu timpul intarsiile se eliberează însă de indicația bîrnelor și încep a fi dispuse în direcții arbitrare. Este începutul decadenței artei intarsatorilor. De altfel, pe la mijlocul veacului al XVI-lea, tehnica artei intarsiilor cedează în fața tavanelor plane decorate cu picturi.

Am distins, în afară de suprafețele interioare plane, pe acele sferice: bolta. Decorarea bolților, în edificii sacre sau profane; alcătuiește unul din capitolele cele mai importante din istoria artei decorative în Renaștere. Trebuie să ne oprim și în fața lui.

Pictura bolților a fost practicată în bisericele italiene în tot cursul evului mediu. Decorația lui Cimabue în Biserica superioară S. Francesco din Assisi, pe a treia boltă încrucișată numărînd de la portal, cuprinde medalioane cu busturi, festoane ieșind din vase purtate pe

cap de genii. În școala lui Giotto sînt pictate însă pe bolți personagii și scene sacre pe fond albastru. De asemeni, pe bolțile semicirculare ale firidelor corului sînt adeseori reprezentate în fresco scene din sfera credințelor creștine, ca, de pildă, înălțarea la cer a lui Isus sau încoronarea Mariei.[1] Renașterea renunță în cea mai mare parte la bolțile încrucișate ale goticului. Se degajează treptat cupola, în diferitele ei forme și cu toate elementele ei. Pictura le va decora de asemeni, așezîndu-și imaginele în casetele ei, în lunete etc. Totuși, după ce se renunță la nervurile bolților, în școala lui Perugino acestea reapar pictate, ca și cum pictorii ar fi vrut să acuze scheletul de piatră, și imaginile sînt așezate în cîmpurile boltite dintre nervurile fictive. Michelangelo va adăuga chiar un schelet vizibil de piatră cupolei Capelei Sixtine din Roma și va plasa puternicele lui imagini între arcurile acestui schelet, de-a lungul lor sau le va picta sub arhitrave pe care le susține, așezate pe console etc. Descrierea ar trebui să intre în detalii prea numeroase dacă și-ar impune să noteze toate formele și suprafețele arhitecturale care alcătuiesc cadrul imaginelor picturale ale Capelei Sixtine. Acest mare monument al Renașterii unește în chipul cel mai strîns arhitectura cu pictura și realizează astfel intenția fundamentală a picturii decorative.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, apare un element arhitectonic-decorativ nou și o nouă serie de motive picturale. Noul element îl constituie decorațiile din stuc sau gips, din care se modelează casetele în relief sau îngropate, vopsite cu un ulei special, menit să le dea aparența marmurei. Ornamente de stuc, reprezentînd arme, atribute sau arhitecturi, sînt adăugate uneori frescelor, astfel încît, de pildă, în frescele apartamentului Borgia din Vatican, înfățișînd Legenda Sfintei Catarina, imaginele edificiilor monumentale sau ale arcurilor de triumf apar în relief (aurite).

În aceeași vreme încep a fi folosite imaginile decorative, inspirate din antichitate, numite *grotești*. Numele

---

1 J. Burckhardt, *op. cit.*, p. 343.

le venea din faptul că modelul lor fusese găsit în ruinele subterane (grotele) monumentelor antice, scoase acum la iveală (de pildă, în termele lui Titus și Diocleţian, în Coloseu etc.). Începutul studiului „grotelor" pare a fi fost făcut de Morto da Feltre, care decorează cu noile motive la Florenţa și Veneţia. Lucrările lui Morto da Feltre s-au distrus, încît în ce-l privește trebuie să ne mulţumim cu menţiunea lui Vasari. Decoraţia cu grotești (nuduri sculpturale, staturi drapate, zeităţi cu atributele lor, genii înaripate, obiecte militare: căști, scuturi, armuri, mînere de spadă, acvile, lanţuri de fructe etc.) cunoaște o mare răspîndire în Renașterea culminantă. O întîlnim în Loggiile Vaticanului la Roma, pe bolţile Palatului Doria din Genua și în alte multe monumente ale Renașterii culminante, pînă cînd curentul Contrareformei, în a doua jumătate a veacului al XVI-lea, le elimină în avantajul decoraţiilor propagandistice, cu subiect religios. Decoraţia cu grotești fusese una din ultimele manifestări ale umanismului Renașterii.

Ca și în decoraţia pereţilor, trebuie să distingem și în aceea a bolţilor pe unele care au funcţiunea de a acuza suprafeţele și pe altele care au tocmai rostul de a sparge suprafaţa și de a extinde indefinit spaţiul. Cea dintîi din aceste funcţiuni ale picturii pe bolţi domină în Renaștere, cea de-a doua în baroc. Wölfflin compară, în acest sens, decoraţia Capelei Sixtine (care, cu toată grandoarea ei plastică, rămîne totuși „planimetrică", oprește ochiul asupra suprafeţelor) cu decoraţia galeriei Farnese, a lui Carracci, care, prin întretăierea formelor pictate și prin așezarea lor într-o perspectivă adîncă, pare a sparge și a prelungi nelimitat spaţiul.[1] Nu se poate însă spune că, prin această nouă funcţiune a ei, decoraţia bolţilor s-ar fi eliberat de arhitectură, dacă ne gîndim că, prin ea însăși, bolta și mai cu seamă cupola a fost unul din mijloacele găsite de arhitectură pentru a anexa spaţiului interior al edificiilor măreţia spaţiului exterior, către care se îndreaptă avînturile cele mai curate și cele mai îndrăzneţe ale omului.

---

[1] H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 130

Am expus, în cele precedente, folosind mai cu seamă materialul de informații din Vasari și cel utilizat de Burckhardt, liniile mari ale istoricului decorării suprafețelor prin pictură în Renaștere. Cîteva concluzii se impun:

IV. CONCLUZII

1. Pictura decorativă este aceea care stă în legătură cu arhitectura. Deși orice operă picturală manifestă un aspect decorativ, de altfel în strînsă legătură cu tema ei ilustrativă, rezervăm numele de pictură decorativă aceleia care accentuează efectele arhitectonice și secundează, într-un fel oarecare, intențiile arhitectului.

În decorarea oricărui monument se impune deci ca pictorii să colaboreze îndeaproape cu arhitecții, să caute să înțeleagă bine scopurile urmărite de aceștia și să-și supună operele controlului lor.

2. Renașterea italiană este o epocă bogată în învățăminte pentru pictura decorativă, deoarece în răstimpul ei unitatea picturii cu arhitectura a fost realizată într-un grad superior oricărei alte epoci din istoria modernă a artelor. Sfîrșitul Renașterii aduce, în general, slăbirea legăturii de unitate dintre arhitectură și pictură.

Cunoașterea picturii decorative a Renașterii italiene poate rămîne pilduitoare pentru orice artist contemporan.

3. Decorația picturală a Renașterii s-a aplicat deopotrivă suprafețelor exterioare și interioare ale edificiilor. În ce privește decorarea suprafețelor exterioare (fațade, ziduri de grădini și curți interioare), au fost folosite tehnicele frescei și temperei, cum și aceea a grafitului. Motivele decorative stăteau în strînsă legătură cu cultura contemporană, cu sfera de reprezentări a umanismului. Decorarea suprafețelor exterioare urmărea efecte urbanistice.

Astăzi, decorarea suprafețelor exterioare nu mai este recomandabilă, cel puțin nu în măsura și cu vivacitatea de culori a Renașterii italiene în primele ei faze. Apariția imaginilor și a culorii în peisagiul urbanistic mo-

dern ar fi pînă la un punct pregătită de decorațiile festive care revin la anumite date, mai ales în regimurile socialiste și populare (1 Mai, 23 August, 7 Noiembrie etc.). Dar tocmai caracterul festiv și periodic al acestora respinge ideea transformării lor într-un element permanent al decorului urban. Omul modern, omul muncii, are o mentalitate și un gust mai sobru decît locuitorii cetăților italiene ale Renașterii. Mai apropiat de gustul modern pentru sobrietate stă tehnica grafitului, al cărei învățămînt ar trebui introdus în școlile de arte și care ar putea fi folosită în decorarea suprafețelor exterioare ale unor edificii consacrate adunărilor festive și culturale (teatre, săli sindicale, portice și clădiri ale arenelor sportive, săli de concert, cinematografe, biblioteci, muzee etc.). Firește, temele ilustrative ale unor astfel de decorații n-ar mai trebui împrumutate reprezentărilor umanismului, ci sferei de imagini și simboluri ale lumii moderne și ale socialismului. Artiștii decorativi ar găsi aici un larg cîmp de invenție. Un referat special ar putea arăta ce s-a găsit în această privință și ce anume s-ar mai putea găsi.

4. Decorația interioară a Renașterii ocupă suprafețe plane (pereți, tavane plane) și sferice (firide, bolți, cupole). Ea dezvoltă aceleași teme ale vremii, îmbogățite cu imaginile grotești, puse la dispoziție de primele descoperiri arheologice. Este cu neputință a reconstitui aici catalogul complet al acestor teme, aparținînd deopotrivă culturii sacre și profane, trecutului cetăților, setei de glorie a celor care comandau și patronau aceste lucrări. Este destul a reține chipul în care tematica decorativă a Renașterii se lega adînc cu ideile oamenilor din aceeași vreme și cu tendințele lor sociale și politice. Chiar împrumuturile făcute artei romanilor și motivelor ei ornamentale proprii trebuiesc puse în legătură cu umanismul timpului, un curent înfipt adînc în actualitatea lui. Decorația interioară a Renașterii stătea în legătură cu elementele constructive ale interioarelor (uși, ferestre, cămine, pilaștri etc.) sau cu formele și suprafețele arhitectonice, pe care aveau rolul să le accentueze. Concepția filistină a ornamentului pur, fără legătură cu ansamblul arhitectural, apare mai tîrziu, în epoce de deca-

dență, cînd se pierde sentimentul unității dintre arhitectură și celelalte arte plastice. Decorația interioară a Renașterii se desfășura pe frize sau pe suprafețe arhitectonice mai întinse, între arcurile bolților sau pe cupole. Numai în trecerea spre baroc se observă tendința decorației de a se elibera de limitele pe care i le prescrie structura edificiului, dar în momentul acela se anunță o epocă decadentă. Tehnicele folosite de decorația interioară a Renașterii sînt fresca, tempera, intarsiile pentru tavanele plane și stucatura pictată (pe bolți și pe pereți).

Lecția Renașterii trebuie înțeleasă și aici în spiritul, nu în litera ei. În căutarea unui stil propriu al epocei noastre, nici un artist nu trebuie să-și propună simpla imitație a artei Renașterii, dar oricare dintre artiștii vremii se cuvine să se pătrundă de spiritul care însuflețea pe artiștii acelei mari epoci de artă, reținînd în primul rînd principiul legăturii cu arhitectura. Temele decorative trebuiesc extrase din cultura și din tendințele sociale și politice ale vremii noastre. În nici un caz nu pot fi recomandate picturile decorative iluzionistice, nepotrivite cu realismul actual. Pot fi însă utilizate arabescurile sau motivele florale sau animale stilizate, care au devenit elementele unui limbaj general al formelor ornamentale. Pot fi apoi folosite din plin tehnicele Renașterii și, printre acestea, aceea a intarsiilor (foarte potrivite pentru sălile de consiliu, biurouri etc.) ar merita să fie introdusă în învățămîntul artistic.

5. Este greu de spus dacă ne găsim într-o epocă a linearului sau a picturalului, a accentuării suprafețelor sau a adîncimii. Totuși, epoca noastră simte mai multă afinitate cu Renașterea decît cu barocul, curent reprezentativ al propagandei catolice a Contrareformei și a absolutismului regal. Armonia simplă și liniștită a Renașterii pare mai apropiată de sensibilitatea omului actual decît formele tumultuoase și gustul pentru declamație al barocului. Seriozitatea civilizației muncii va prefera disciplina clasică în arte, cu tot ceea ce aceasta presupune ca accentuare a limitelor impuse de materiale și de construcție.

6. Fără a fi dispărut, pictura de șevalet se găsește astăzi într-o regresiune, firească în epoca de amurgire a burgheziei care a chemat-o la viață cu sute de ani în urmă. În schimb, cresc enorm comenzile publice pentru edificii de interes obștesc. Această împrejurare apropie încă mai mult vremea noastră de aceea a Renașterii. Operele picturii vor fi mai puțin căutate de aici înainte în interioarele particulare, cît mai ales în frescele marilor construcții publice, în ateliere, în holurile marilor administrații, în sălile sindicale, în acele ale gărilor, școlilor, muzeelor, bibliotecilor, în magazinele comerțului socialist, în localurile destinate sportului, petrecerii și adunărilor de orice fel. Este deci de prevăzut o nouă și puternică înflorire a picturii decorative.

Inedit

ARTE ALE SPECTACOLULUI

ESTETICA CINEMATOGRAFULUI

În introducerea *Esteticei* sale din 1750, Alexander Baumgarten, căruia i se datorește termenul și constituirea modernă a științei frumosului, își cerea scuze că se ocupă cu o disciplină atît de inferioară. „Frumosul" fiind pentru toți acei filozofi leibnizieni, dintre cari Baumgarten făcea parte, cunoștința confuză a perfecțiunii, valoarea obiectului contamina demnitatea cercetării, și esteticianul se vedea adus să se recomande cu umilință. Scuzele lui Baumgarten ne surprind. Va trece mai puțină vreme pînă cînd ne va apărea tot atît de ciudată tăcerea cu care știința oficială înconjură arta cinematografică sau timiditatea cu care se exprimă atunci cînd se hotărăște a o lua în considerație. Din aceste cercuri au apărut scrieri referitoare mai ales la valoarea instructivă sau morală a cinematografului, la curiozitățile lui tehnice sau de organizare. Punctul esențial, estetic, este mult mai puțin reprezentat. Îl vedem apărînd, d.p., în cartea lui Konrad Lange, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*,* 1920, dar aici avem de-a face cu o condamnare care se exprimă cu violența unei prejudecăți. Cartea fostului profesor de la Universitatea din Tübingen se termină cu stipularea unei serii de măsuri juridice care, dacă s-ar realiza, ar duce la nimicirea întreprinderii pe care, strivind-o sub disprețul său, o numește... industrie ! În acest fel se dezvelește motivul adînc al prejudecății anticinematografice. Avem de-a face cu un

om de o educaţie exclusiv umanistică — fiică şi ea a unei alte societăţi — obicinuit să pună în centrul preocupărilor sale personalitatea umană, preferînd natura tehnicei, retrăgîndu-se ca de ceva odios de cîte ori întîlneşte maşina.

Pentru Lange, cinematograful este o tehnică fotografică. El se găseşte faţă de arta punerii în scenă şi faţă de interpretarea actorilor în situaţiunea în care fotografia Venerei de Milo se află faţă de originalul său. Fiind însă o simplă copie, cinematograful se găseşte destinat din capul locului la un realism mărginit şi rob. Îi va lipsi totdeauna acea intervenţie a artistului care abate imitaţia artistică de la juxtapunerea cu modelul. De aci şi primejdia sa ca exemplu. De unde în toate artele constituite intervenţia artistului, alături de celelalte elemente de stilizare, încadrare, compoziţie ş.a.m.d. contribuiesc să îndepărteze imitaţia de model şi să organizeze în noi conştiinţa[1] că ne găsim în faţa unei iluzii, numai cinematograful, cu tendinţa sa subordonată, caută să ne apropie mai mult de realitate. Astfel, pe cînd caracterul iluzoriu al tuturor celorlalte arte ne liberează sufleteşte chiar de sugestia celor mai teribile crime, cinematograful înfinge rădăcinile acesteia cît mai adînc în noi. S-a putut vorbi atunci de cinematograf ca de o „şcoală a crimei". Copia cinematografică are ca model o înjghebare scenică, o dramă. Dar, pentru a fi o adevărată dramă, cinematografului îi lipseşte factorul literar, cuvîntul, care să exprime toată fineţea şi complexitatea motivelor sufleteşti. Se întîmplă atunci că drama cinematografică este de obicei de o motivaţiune simplistă sau de un sentimentalism convenţional; iar, de altă parte, autorii filmelor se văd nevoiţi să recurgă la acele mici explicaţii sau dialoguri înaintea scenelor pe care toţi cunoscătorii le resimt ca o lipsă de gust.

Sînt observaţii adevărate în demonstraţia lui Lange, deşi ne este cu neputinţă de a accepta premisele sale. Cinematograful nu este o simplă fotografie, copia unui original, participînd numai în această măsură la arta interpreţilor şi a regizorului. Înjghebarea cinematografică

[1] În text: cunoştinţa (n. ed.).

dobîndeşte adevărata sa valoare artistică pe ecran, nu în realitatea pipăibilă care *pozează* fotografului. Oricine a văzut cum se ia un film şi-a dat numaidecît seama că legile figuraţiei în faţa obiectivului fotografic sînt cu totul altele decît acele ale figuraţiei scenice. Dacă filmul n-ar fi decît o copie, originalul care îi precede ar trebui să aibă o semnificaţie în sine. Filmul fiind o fotografie, originalul ar fi adevărata reprezentaţie. Curioasă reprezentaţie însă aceea care ar conduce pe actor să aleagă şi să întîrzie într-o anumită poziţie faţă de focarul luminos, pentru a scoate mai bine în evidenţă valorile de umbră şi de lumină ale fizionomiei sale! Irealizabil cu desăvîrşire ar fi mijlocul care ar deplasa scena cînd într-un adînc fund de perspectivă, cînd ar cufunda-o într-o prăpastie, pentru ca ochiul nostru s-o adune într-o vedere panoramică! Toate acestea şi alte împrejurări imposibile sau fără semnificaţie la scenă îşi capătă înţelesul şi adevărata valoare artistică numai în proiecţiunea pe ecran. Iată ce ne îndreptăţeşte să credem că filmul nu este o simplă copie, ci o realitate independentă.

Independenţa aceasta a mers, de altfel, crescînd în cinematografia modernă, care a devenit astfel unul din domeniile cele mai active ale regiei. Jumătate din valoarea unui film se datoreşte regizorului. Şi distribuţia luminii, variarea perspectivei ş.a.m.d., care rezultă din intervenţia regizorului, fac parte tocmai dintre elementele acelea de aport personal şi de stilizare care strămută prezentarea vieţii într-un plan de iluzie — şi pe care Lange nu ştia să le recunoască.

Alte elemente asigură încă neatîrnarea cinematografului ca artă în sine. Pictura, care poate servi aici ca termen de comparaţie, are în stăpînirea sa lumea colorilor; chiar umbra şi lumina sînt în pictură umbră şi lumină colorată. Numai cinematograful dispune de umbră şi lumină absolută, de umbră neagră şi de lumină albă. Organizarea acestor elemente în puternice efecte de contrast, ca, d.p., pata difuză a unui far electric care străpunge opacitatea nopţii, fac parte dintre încîntările care nu se pot întîlni într-o altă artă. Natura capătă în aceste condiţii un stil special. Bogăţia variată a colorilor sale

se rezolvă într-un ritm limpede de contraste simple. Soarele care țîșnește din nouri, șovăirea zorilor și a amurgului, fulgerările unei nopți furtunoase, o siluetă neagră de munte desfăcîndu-se pe o zare limpede, două umbre omenești înaintînd într-un crepuscul lunar ș.a.m.d. sînt în cinematograf satisfacții originale. Ideea filmelor colorate, folosind cu stîngăcie trei sau patru culori din spectru, a fost eliminată ca un efect de realism naiv, și cinematograful s-a mulțumit, în sfîrșit, cu ceea ce îi este propriu : interpretarea realității prin umbră adîncă și lumină intensă.

Cinematograful rămîne, cu toate acestea, o ramură a teatrului. Tactul artistic are să procedeze aici cu îngrijire. Fiind totuși teatru, cinematograful nu trebuie să devină robul teatrului scenic. Actorul nu trebuie separat fotografiat — cum se întîmplă încă atît de des — în cele mai puternice momente ale expresiunii sale. Se trădează aici concepțiunea romantică a teatrului ca prilej de manifestare a „marelui tragedian". Această concepțiune se îmbină apoi cu o tendință utilitaristă și astfel se ajunge la fotografia amănunțită a mimicei „marelui tragedian", a felului cum pasiunea sa crește și se descarcă în liniile figurei, pentru ca documentul să fie răspîndit în toate părțile pămîntului și cunoscut de toată lumea. Se ajunge astfel la o valoare instructivă, nu la una artistică. Mijloacele actorului trebuie să se coordoneze strîns economiei piesei și să nu caute altceva decît s-o servească. Avem altfel de-a face cu o demonstrație instructivă care se pune de-a curmezișul contemplației, și prezentarea cinematografică devine în adevăr o simplă fotografie.

În ce privește invenția dramatică, cinematograful nu poate să aibă nimic comun cu drama psihologică modernă. Nu poate avea, de altfel, nimic comun cu nici una din speciile existente ale poeziei dramatice. Cinematograful cere o literatură proprie, care să țină seama numai de condiția sa, care să creeze un conținut sufletesc din simpla prezentare a evenimentelor și să folosească ritmul său alert și surpriza nesfîrșită a varierii scenelor. Drama concepută în *presto*, cu ecoul scurt și precis, *poignantă*, ținînd o cumpănă înțeleaptă între

aventură și fantastic, pentru a nu deveni nici senzațională, nici extravagantă, este materialul la care trebuie să ne gîndim aci. Comedia grotescă a dat de asemeni rezultate bune în cinematograf. Prezentarea trebuie să fie însă în adevăr dramatică, și nu cumva epică. Nimic nu trebuie povestit — ceea ce aduce explicațiile scrise dinaintea scenelor — totul trebuie arătat. O literatură, așadar, care se adresează numai imaginației, fără nici un intelectualism, ultima oază a unei naive contemplații populare în arta problematică a timpului. O artă de limpezi aparițiuni izbucnind din umbră și recufundîndu-se în ea, prezentînd în strînse înlănțuiri de fapte pasiunile simple și esențiale ale sufletului omenesc. Aceasta trebuie să căutăm în cinematograf.

Muzica i se asociază. Un instinct profund a unit cinematograful cu muzica încă de la începuturile cinematografiei. O necesitate nervoasă recomandă muzica drept un factor care face întunericul din jur mai suportabil. Ea creează apoi o vagă dispoziție generală, pe care ne place s-o percepem în îndepărtata sa înrudire cu imaginele ce se succed în fața noastră. Rolul acesta modest al muzicei este mai stimabil decît aplicarea pedantă care interpretează în orchestră, după tonalitate și ritm sentimental, scenele pe care le vedem. Ceea ce ne îndepărtează în această întreprindere este îmbinarea exterioară dintre muzică și viziune, intențiunea analitică și rece care nu reușește să ascundă sub aparenta lor sinteză adînca lor divergență. Muzica are totuși un viitor mare în cinematografie. Va veni o zi cînd, după cum poetul filmic va lucra într-o deplină neatrînare de sugestiunile artei literare, munca sa se va desfășura într-o intimă colaborare cu aceea a compozitorului, sau cînd ambele aceste funcțiuni vor fi întrunite într-o singură persoană. Unirea muzicei cu viziunea nu se va mai face, ca astăzi, după criteriul analogiei, ci prin forța unei afinități imanente. Prins și tîrît de tema melodică, ochiul va căuta în afară înțelesul acestei zbuciumări și se va repauza în succesiunea aceea de apariţiuni strălucitoare, ieșind și reintrînd în noapte. O adevărată liberare apolinară în înțelesul misterios de care a vorbit Friedrich Nietzsche !

Acestea și altele vor fi problemele esteticei cinematografului la o vreme cînd ne va apărea ciudată tăcerea sau timiditatea care le înconjoară astăzi. Mașina nu ne va mai înstrăina atunci, ci vom vedea în ea numai ocaziunea unor posibilități incalculabile de rafinare artistică, într-o direcție fără îndoială independentă.

1924

VOCEA ACTORULUI MOISSI

L-am văzut întîia oară pe Moissi la Viena, în *Hanneles Himmelfahrt* de Gerhart Hauptmann. Amintirea aceasta îmi va rămîne pururi în minte. Greșesc cu toate acestea cînd spun că l-am văzut mai întîi pe Moissi.

Prima impresie n-a fost optică, ci acustică. Pe scenă nu se vedea nimic sau aproape nimic. Se întrezăreau umbrele pensionarelor unui azil de noapte mișcîndu-se într-un balans grotesc și se auzea sfada lor mizerabilă și stridentă. Deodată se deschide ușa și învățătorul Gottwald, purtînd trupul unei înecate, al fetiței Hannele, intră împreună cu viforul de afară. E nevoie de ajutoare grabnice. Dar pînă cînd Gottwald își depune sarcina și pînă cînd o acoperă bine cu mantaua lui trece un răstimp destul de lung. E o forfotă de cîteva clipe care se petrece în tăcere. Numai după ce încă o dată a netezit fruntea muribundei, Gottwald vorbește. Trebuie pietre calde care să astîmpere trupul zguduit de fiori al înecatei. Acest amănunt pronunțat în grabă nu-l voi uita niciodată. Și n-aș vrea să se creadă că rafinez impresia de atunci, că o falsific sau că o exagerez : glasul lui Moissi care joacă pe Gottwald desface în întunericul scenei o imensă floare albă, o crizantemă uriașă care are transluciditatea opalului. Așa mi-a apărut întîia oară Moissi. Nu l-am văzut, ci l-am auzit. Și am văzut ceva care nu ținea de el, care izbucnise din mine.

M-am gîndit de atunci de multe ori la însușirile acestui glas minunat. Cred că formulez cel puțin aproximativ sonoritatea lui unică spunînd că el unește o înălțime tenorală cu un volum care nu poate fi al unui tenor. Dar mai întîi trebuie observat că vocea aceasta n-are o singură stridență, că nu este armonică oricît de îndepărtată care să nu se topească deplin în sunetul fundamental. E un instrument perfect, cu un timbru imaculat. Și cu toate că, precum am spus, avem de-a face cu un glas de tenor, el nu se descarcă niciodată, nici chiar în notele de sus, în acel vid inexpresiv care ne supără la unii artiști lirici. Vibrează veșnic armonios și își păstrează totdeauna căldura și emotivitatea. Adăugați la aceasta intensitatea debitului. Reprezentați-vă vocea aceasta, înaltă, pură și călduroasă, emanînd cu energie, fără să se stingă vreodată, coborînd atît de lin încît o poți urmări parcă și sub limita senzației, descrescînd fără să moară. Dacă toate acestea se pot reprezenta, aveți vocea lui Moissi. Ea nu se poate compara decît cu sunetul unei trîmbițe făcută dintr-un aliaj prețios, într-atît de puternică și de limpede este, așa de muzical și prelung vibrează. Prin ce chemări anume sonoritatea aceasta enervează ochiul și vrăjește în fața privirilor o uriașă crizantemă de lumină rămîne un lucru tainic și greu de închipuit.

L-am ascultat de multe ori pe Moissi și, în economia generală a jocului său, întrebuințarea pe care o dă vocii m-a surprins întotdeauna. În momentele de mare intensitate pasională ale rolului, cînd, obișnuit, glasul oricărui actor evoluează de-a lungul unei scări destul de intense ca să cuprindă întreaga mișcare a pasiunii, Moissi comprimă această evoluție într-o scară mai restrînsă. Poate că, știind care sînt însușirile vocii sale, el se teme să coboare prea jos ca nu cumva sunetul ei să se întunece și să se înăsprească. Dar poate că împrejurarea are o altă semnificație. Comprimînd astfel evoluția firească a glasului, Moissi își împuținează mijloacele de exteriorizare. Bogăția tumultuoasă a fondului contrastează atunci cu economia calmă a mijloacelor. Același lucru îl face și sculptorul care, modelînd un ornament, simplifică frunza și floarea în asemenea măsură încît nu mai reține din

ea decît schema geometrică, o stilizează. Dar, dacă nu în măsura radicală a acestui exemplu, în esență orice artist clasic se comportă la fel. El disciplinează, la trecerea în expresie, tumultul pasiunii sale. Realitatea se simplifică ; bogăția ei de amănunte se împuținează. Din toată arta clasică se desprinde astfel o nobilă și demnă ținută.

Moissi este unul din puținii actori clasici ai timpului nostru. Nu imită ca realiștii. Intenția sa nu se îndreaptă către producerea iluziei native a vieții. Dar el nu se comportă nici ca romanticii, care interpretează tot pe latura imitativă, în sensul întăririi, adîncirii sau chiar exagerării unor accente existente și mai înainte în viață. Între viață și expresia ei scenică Moissi introduce un mediu de categorii care simplifică și liniștesc. El ne face să simțim depărtarea dintre viață și artă. Și este aceeași impresie de ținută și demnitate care ne vorbește din jocul său !

Dar nu despre asta vreau să vorbesc. Acum, cînd citesc despre o nouă călătorie a lui Moissi în Orient, mi-am adus aminte de vocea aceea care fu pentru mine, odată, izvorul unei cîntări complicate nemaiîntîlnite de atunci.

1924

PLEDOARIE PENTRU ACTOR

Este actorul un artist creator ? Acei care răspund negativ la această întrebare se întemeiază negreșit pe îndoita credință că în textul dramatic se găsesc toate elementele unei creațiuni complete și că, pe de altă parte, jocul actorului nu face decît să întrupeze și cel mult să desăvîrșească o reprezentare pe care virtual ar avea-o și cititorul textului și care în cele din urmă s-ar putea limpezi chiar fără ajutorul omului care, pe scenă, pronunță cuvintele și manifestă gesturile din care se compune o aventură și un destin. Substanța condensată și prelucrată în textul dramatic ar alcătui, așadar, un model etern și imuabil pe care actorul n-ar face decît să-l imite și care, chiar fără intermediul lui, ar poseda virtutea să se transmită și să se impună.

Acestei păreri foarte răspîndite i se opun mai multe constatări de fapt. Vorba despre cutare autor care a scris o piesă pentru un anumit actor sau pentru o anumită actriță destăinuiește celui care are urechi să audă un învățămînt psihologic de mare însemnătate. Ea afirmă anume că, în compoziția textului său, poetul dramatic s-ar lăsa uneori călăuzit de viziunea stilului special al unui actor renumit, culeasă și întregită dintr-o sumedenie de reminiscențe particulare, și că numai cu referință la jocul special al acestui actor textul dramatic își capătă întreaga sa valoare și semnificație. În acest caz nu numai că actorul nu este imitatorul sclav al viziunei con-

densate în text, dar textul și autorul lui sînt mai degrabă imitatorii actorului. Un scriitor care nu era un om de geniu, dar era desigur un om de teatru, dramaturgul francez Eugène Scribe, spunea că scriind el obișnuiește să se închipuie în situația unui spectator în orchestră. Din acest loc, Scribe urmărea cu ochiul minții evoluția personagiilor care mai apoi trebuiau să reapară în carne și oase pe scena adevărată. Dar pentru că Scribe nu putea contempla noțiunea abstractă, ci numai imagina concretă a unui actor, compusă la rîndul ei din sutele de impresiuni pe care i le lăsase jocul actorilor vii, se vede și de aci rolul considerabil pe care creațiunea scenică îl are în invenția dramatică. Trebuie să adăugăm că nu toți scriitorii de teatru au facultatea să imagineze scenic și actoricește. Dar aceștia suferă la prima reprezentație, cînd ea este bine executată, o adevărată lovitură revelatoare. Din cercul lor pornește exclamația, de asemeni cunoscută : „Abia acum înțeleg creațiunea mea !“ Cît poate fi de nedreaptă această exclamație, în care pronumele posesiv ocupă locul de căpetenie, înțelegem ușor gîndindu-ne că din textul care, chiar pentru autorul ei, era mai mult sau mai puțin inelocvent, actorul, folosindu-l ca un material, extrage figura mișcătoare a vieții. Actorul nu este un simplu ajutor al poetului, dar colaboratorul lui indispensabil. Cînd sînt întruniți într-o persoană, poetul dramatic profită, și avem atunci pe Shakespeare și Molière.

Pentru neatîrnarea și excelența artei actorului își aduce cuvîntul său de sprijin și faptul că se poate vorbi despre felurite stiluri actoricești. Există în adevăr actori clasici, romantici, naturaliști sau altfel. De la Talma și Rachel pînă la Antoine, s-a urmat o evoluție paralelă inspirației literare din ultimul veac. Textele, care au rămas în acest timp imobile, au văzut schimbîndu-se înaintea lor numai alți actori cu alte concepții. Dar este o caracteristică a creațiunii adevărate această reconformare a unui material, care poate chiar să aibă o viață mai mult sau mai puțin latentă sau vie, prin puterea unui dinamic principiu interior, coincident în esența lui cu un anumit fel de a înțelege și simți viața. Ce să mai vorbim de actorii mari ilustrînd lucrări dramatice slabe !

împrejurarea este destul de frecventă și ea este cu totul spre cinstea artei actoricești.

Puține cuvinte ne-au mai rămas să spunem despre celălalt temei al părerei care tăgăduiește actorului dreptul de a se intitula artist creator. Ne închipuim cît de slabă poate fi imaginația reproducătoare teatrală a cititorului de texte dramatice dacă ne gîndim în ce măsură jocul actorilor este revelator chiar pentru unii dintre autorii lor. De fapt, cititorul de piese se oprește mai mult la momentele lirice sau urmărește desfășurarea acțiunii, și în acest fel el nu se deosebește mai deloc de acela care parcurge o poezie lirică, o nuvelă sau un roman. Teatrul adevărat îi apare lui abia pe scenă. În momentul cînd toate acestea vor apărea destul de clare și se vor generaliza îndeajuns, este de sperat că actorul se va bucura și de acea înaltă considerație care uneori i se refuză tocmai pentru că i se tăgăduiesc titlurile sale cele mai autentice. Această injustiție socială, care provine în mare parte dintr-o eroare estetică, se va înlătura pentru a lăsa nepătată admirația cu care o generație consacră în marii săi actori idealul său de frumusețe, de forță, de eleganță și de pasiune.

1926

[MARIOARA VENTURA]

În fiecare an, Marioara Ventura ne dăruiește bucuria de a o revedea pe prima noastră scenă. În cursul marei stagiuni teatrale, o stagiune mai mică îi este rezervată ei, și fiecare vrea să-și aibă partea sa din această jertfă de frumusețe și artă. Lumea vrea deci s-o vadă pe Marioara Ventura, cu acel interes concentrat, cu acea fervoare pe care o trezește făgăduința unei încîntări și care imprimă timpului una din trăsăturile lui. Se va vorbi despre acești ani frămîntați și ca despre anii Marioarei Ventura. Adeseori epocele, chiar cele mai furtunoase, ne-au oferit exemplul unei astfel de senine poposiri în jurul gloriei unui mare actor. De numele lui Napoleon nu este oare legat și acela al lui Talma și, cînd o nouă așezare a lumii se plănuia la Erfurt, nu-i place oare istoriei să-și amintească de vestitul tragedian jucînd în fața unui parter de regi? Așa, în această vreme de prefaceri, Marioara Ventura vine cu rodul copt al unei arte hrănite din tinerețea pămîntului nostru, în *lunga* pregătire a unui studiu adîncit sub soarele marei tradiții a clasicismului francez. Căci acesta este felul și, aș spune, „originalitatea" Venturei, dacă acest cuvînt n-ar trezi reprezentarea unei creșteri marcate într-o singură direcție, pe cînd ceea ce trebuie să admirăm mai mult aci este plinătatea și armonia. Oricine poate să înțeleagă văzînd-o pe Ventura jucînd în repertoriul clasic și modern ce înseamnă un adevărat temperament de ac-

tor. Dar oricine va înțelege de asemeni că temperamentul nu alcătuiește întregul conținut al artei. Căci nu ne întîmpină aici numai căldura unei pasiuni care știe să pară adevărată, dar și stăpînirea care o face artistică. Marioara Ventura își spune rolul său, îl mimează, îl dansează, îl cîntă, îl sculptează în aer și ne dovedește pe scenă că artele se pot în adevăr întruni. Priviți-o pe regina Fedra, în marile voaluri ale doliului alb, zăcînd de marea boală a iubirei. Acele mîini, acele brațe care se întind către năluca fericirei, care resping oroarea păcatului și se frămîntă și în lupta dintre ele!... Ea merge sprijinindu-se de femeile casei sau umblă singură, și cu fiecare pas al ei ritmul poeziei se îndoiește și devine vizibil. Oricine își poate schimba atunci unghiul din care privește și atunci aceste teribile scene tragice nu devin nimic mai mult, dar și nimic mai pur, decît poate fi un ornament, o mare floare de lumină albă care se desface și își părăsește una cîte una petalele.

1928

CINEMATOGRAF ȘI RADIODIFUZIUNE ÎN POLITICA CULTURII

În 1890, cu ocazia marelui bîlci din Lyon, doi frați purtînd un nume predestinat, inginerii francezi Auguste și Louis Lumière, organizau primul spectacol de cinematograf. Se pare că succesul acestei întreprinderi, care în cîteva decenii trebuia să devină unul din cele mai răsunătoare ale istoriei, n-a fost pentru moment decît foarte modest și că în publicul adunat pentru această împrejurare se auziră și cîteva fluierături. Inginerii Lumière nu se lăsară însă descurajați și, cinci ani mai tîrziu, la Paris, în subsolul unei cafenele din Boulevard des Capucines, ei deschiseră și prima sală de cinematograf a lumii. Succesul fu de data aceasta cu mult mai însemnat, și cîțiva intelectuali recunoscură valoarea și întinderea noii invenții.

Originile moderne ale cinematografului se leagă astfel de numele fraților Lumière, deși genul de interes pe care îl trezește este străvechi și principiul lui tehnic a fost cu încetul elaborat în tot decursul veacului al XIX-lea. Istoriografii cinematografului îl fac în adevăr să descindă din vechiul teatru de „umbre chinezești", pe care-l introduce la 1784, în Franța, vestitul Séraphin. „Umbre chinezești" și proiecții obținute prin lanterna magică erau distracții foarte căutate în veacul al XVIII-lea. Ele încercau să satisfacă un anumit interes, în același timp naiv și rafinat, pentru mister, pe care societatea libertină și raționalistă a timpului nu mai pu-

tea să și-l îndestuleze aiurea și despre al cărui farmec ne putem documenta apelînd la amintirile copiilor cari noi înșine am fost odată, cînd, apăsați de taina camerei întunecate în care ne aglomeram și încîntați de imaginile colorate pe care lanterna în adevăr „magică" le proiecta, gustam o plăcere amestecată cu teroare. O anumită șarlatanie nevinovată nu putea să lipsească din organizarea unor astfel de spectacole, și Robertson, în 1798, își numește dispozitivul cu mult mai perfecționat față de cele întrebuințate mai înainte fantascop, adică „aparat de arătat fantome vii". Acest fantascop era folosit în două exemplare, așezate de o parte și de alta a ecranului, în așa fel încît se putea proiecta în același timp un peisagiu și un personagiu circulînd prin el. Cartea d-lor Etienne Arnaud și Boisyvon, *Le Cinéma pour tous*, 1922, din care culeg aceste date, citează un text din publicația revoluționară *L'Ami des Lois* din 8 germinal, an VI, după care Robertson putu să satisfacă cererea unui spectator și să-i vrăjească umbra lui Marat.

Lanterna magică, umbrele lui Séraphin și fantascopul lui Robertson alcătuiesc oarecum perioada mistică din ceea ce putem considera astăzi drept evoluția cinematografului. Perioada pozitivistă începe mai tîrziu, și anume în legătură cu o problemă de fizică și cu una de estetică. În 1833, fizicianul belgian J. A. Plateau inventă aparatul numît de el phenakistiscop, format dintr-un disc circular, mobil în jurul unei axe și pe ale cărui sectoare găsindu-se desemnată aceeași scenă, cu mici variații de atitudine ale personagiilor de la un sector la altul, spectatorul putea prin rotația discului să obțină impresia mișcării. Phenakitiscopul era menit să dovedească experimental persistența impresiilor luminoase pe retină. Principiul phenakitiscopului își găsi o aplicație specială în aparatul numit zootrop și construit anume pentru a dovedi care sînt etapele felurite ale mișcării la animale. Dar cu aceasta se punea din nou una din temele preferate ale cercetării savante contimporane. Pictura romantică, însuflețită de acel sentiment dinamic care era al timpului, se oprise la reprezentarea mișcării ca la unul din motivele sale cele mai caracteristice. O pînză ca aceea a lui Géricault, *Alergările de la Epsom*, din 1822, înfățișa

un adevărat instantaneu al unor cai în cursă de galop. Ceea ce pictorii înfățișau savanții nu consimțeau totdeauna să admită, și un fizician ca Marey își consacra o bună parte a ostenelilor sale studiului mișcărilor la animale. Cam în același timp, adică pe la 1879, fotograful american Muybridge reuși să obțină instantanee după mișcările cailor în galop, declanșînd mai multe aparate fotografice de-a lungul pistei pe care se producea alergarea. Lucrînd independent de Muybridge, Marey obținu și el instantanee de-ale mișcării, folosindu-se însă de un singur aparat, pe o singură placă și la scurtă distanță una după alta. O dată cu obținerea fotografiei succesive principiul cinematografiei moderne era găsit, și toate perfecționările introduse ulterior de Demeny, Edison și frații Lumière contribuiră ca aceștia din urmă s-o poată prezenta în curînd ca pe o artă nouă.

Am spus că deși originile îndepărtate ale cinematografului sînt umile și evoluția lui în decursul veacului al XIX-lea dibuitoare, succesul lui actual rămîne neegalat. D-l Julien Luchaire, directorul Institutului Internațional de Cooperație Intelectuală, pentru a arăta în chip mai sugestiv cît de mare este puterea de difuziune a cinematografului, a avut o dată ideea să compare numărul persoanelor care pot vedea un film cu acela al cetitorilor pe care și-i poate găsi una din cărțile fundamentale ale omenirii, cum este *Biblia*. Cel dintîi este covîrșitor. După evaluații aproximative, există în lume 50 000 de săli de spectacol cinematografic. În aceste săli un film care ar face înconjurul lor ar putea fi văzut de 150 000 000 de persoane. Este probabil că există astăzi multe filme care se bucură de această uriașă răspîndire. Capitalul n-a pregetat astfel să se pună la dispoziția întreprinderilor cinematografice. După referințe datînd din 1924, Statele Unite investesc anual pentru înscenare de filme o sumă de 200 000 000 de dolari. Industria cinematografică ocupă al patrulea loc printre marile industrii ale Americii și locul al treilea printre acelea ale Germaniei. Beneficiile unui film justifică, de altfel, această largă încredere a capitalului. Un film ca *Nașterea lumii* al lui W. A. Griffith a raportat 25 000 000 de dolari numai din locațiuni. Un film al Clarei Kinball Joung aduce 500 000 de dolari

la o cheltuială de 150 000 de dolari. Firma „Famous Players" își încheie bilanțul anual cu un beneficiu de 36 796 800 franci francezi. Personalul întrebuințat pentru înscenarea unui film atinge de asemeni cifre impresionante. Numai pentru realizarea unui flim ca *Regina de Saba* al lui William Fox au fost necesare 10 000 de persoane.

Însemnate aglomerări omenești, corespunzînd unei mari concentrări de interese, au început astfel să se formeze în jurul întreprinderilor cinematografice. Ele și-au constituit de pe acum o localitate specială, o adevărată metropolă a cinematografiei. Este orașul Hollywood, în California, la 15 km depărtare de Los Angeles și care numărînd, în 1920, 25 000 de locuitori și-a văzut sporită populația pînă în 1926 cu încă 100 000 locuitori. Mii de oameni continuă și astăzi să aflueze către Hollywood pentru a-și pune în valoare talentele și însușirile cele mai diverse. O femeie poate să-și agonisească cu îndestulare viața dacă are mîini frumoase și un bărbat dacă are ochi înzestrați cu o anumită expresie particulară. Aceste persoane sînt îndată angajate și întrebuințate fie ca statiști, fie pentru a înlocui pe actorul principal în scenele în care urmează să li se filmeze numai mîinile sau ochii. În momentul în care se realiza un film reprezentînd o întîmplare închipuită la curtea lui Franz Joseph, persoanele de ambe sexe avînd o asemănare cu tipul popular vienez își găsiră norocul. Cînd se înscenă *Vechiul Heidelberg* o mare cerere se produse pentru oameni putînd fi întrebuințați ca... studenți germani. Din această mulțime care rămîne anonimă, se selectează din cînd în cînd individualitatea unui actor de seamă. Regizorul american știe să-l recunoască și să-l îndrumeze către glorie și avere, chiar dacă se găsește în fața unor simpli lucrători cu mîinile, cum au fost înainte de a deveni renumiți un Rudolf Valentino sau un Lon Chaney. Acestor actori publicul american știe să le dovedească admirația cea mai devotată. Astfel, cînd locuitorii din Grands Rapids (Wisconsin) vrură să schimbe numele orașului lor, pentru a evita confuzia cu localitatea la fel denumită din Michigan, un plebiscit organizat în acest scop se pronunță pentru numele de Pikford, ca un omagiu

adus celebrei actrițe. Stăpînind un nume într-atît de prețuit și de obicei o avere care le permite o viață de stilul cel mai înalt, mulți dintre acești actori sînt adevărați seniori ai Hollywoodului. Locuințele lor fastuoase se alătură în cuprinsul localității cu case de recuzită, închipuind cu fiecare fațadă a lor fie o vilă, fie o bancă, fie un bar, fie vitrina unui magazin. Amestecîndu-se cu aceste bizare construcții, cu acelea luxoase afectate locuinței particulare a actorilor și cu acelea care adăpostesc atelierele, se ridică ici și colo cîte o construcție improvizată reproducînd vreunul din monumentele vestite ale lumii. Iar de-a lungul acestor străzi eteroclite, un public burghez și muncitoresc se încrucișează cu un public deghizat, cu centurioni romani, tirani asiatici sau eleganți romantici, actori cari revin la ora prînzului sau se duc să petreacă o oră liberă pe terenul de sport, într-o animație pitorească și febrilă, care împrumută acestui oraș un aspect unic în lume.

Ajuns curînd la o asemenea înflorire, cinematograful poate fi considerat ca o expresie a civilizației capitaliste contimporane. Fără capitalul care face posibile marile industrii, filmul actual nu ar fi putut ajunge la îndoita lui desăvîrșire tehnică și estetică. Dar faptul că cinematograful trezește un interes atît de universal și îi oferă, prin urmare, un cîmp uriaș de difuziune este o împrejurare pe care o explică tot însușirile civilizației capitaliste ale lumii moderne. Pentru a ne convinge de acest adevăr trebuie să ne întrebăm din cine se compune principalul public al cinematografului. La această întrebare a încercat să răspundă o cercetătoare germană, d-na Emilie Altenloh, în lucrarea sa *Zur Soziologie des Kino.* Cartea d-nei Altenloh este apărută în 1914 și folosește un material adunat din statisticile orașului Mannheim. Este evident, prin urmare, că valoarea rezultatelor la care cercetătoarea germană ajunge privește mai cu seamă epoca și locul pe care le-a studiat ; dar în această relativă mărginire a materialului se exprimă niște tendințe pe care le putem considera mai generale și cu justețe puse în lumină, chiar astăzi, cînd, după scurgerea

unui deceniu şi jumătate, împrejurările cinematografiei mondiale s-au schimbat mult.

Rezultatele cercetărilor d-nei Emilie Altenloh asupra publicului cinematografelor se pot rezuma în modul următor : cel mai numeros public al cinematografelor îl oferă muncitorimea activă în întreprinderile de industrie şi comerţ. Printre aceştia, tineretul, care nu poartă încă răspunderea unei familii şi se bucură de o salarizare aproape egală cu aceea a muncitorilor căsătoriţi, reprezintă la rîndul lui procentul cel mai însemnat. Tineretul comercial şi industrial de ambe sexe îşi satisface în faţa miracolului ecranului o anumită pornire a unei imaginaţii lacomă de spectacole sentimentale şi aventuroase, curioasă de ceea ce li se prezintă ca alcătuind viaţa superiorilor lor în ierarhia capitalistă, după cum ne putem aştepta de la vîrsta şi condiţia lor. Dar muncitorimea industrială şi comercială, indiferent de vîrstă, luată în bloc, trebuie considerată ca publicul cel mai credincios al cinematografelor, pentru că frecvenţa ei în sălile de spectacol contrastează în mod caracteristic cu aceea, mult mai redusă, pe care o dă lumea meseriaşilor. Stabilirea acestui contrast constituie unul din meritele de căpetenie ale lucrării d-nei Altenloh. Deşi ceea ce am spus despre întreaga lume a muncitorilor industriali şi comerciali valorează în mod general, o categorie trebuie cu toate acestea exceptată, şi anume aceea pe care o formează acei muncitori cari, în măsura în care aparţin unei organizaţii cultivînd un interes politic sau spiritual de un alt ordin, simt slăbindu-le curiozitatea pentru cinematograf în chiar proporţia pasiunii pe care o depun în urmărirea celorlalte interese.

Dacă acum ne întrebăm încă o dată cine este clientul cel mai obişnuit al cinematografelor, trebuie să răspundem că el este omul maselor moderne, trăind după legile pe care prezentul i le prescrie, acela care nu găseşte un conţinut de viaţă în activitatea umilă şi anonimă pe care el o consacră industriei şi comerţului contimporan. Atunci cînd profesiunea acordă omului un conţinut de viaţă, interesul pentru cinematograf descreşte şi este tocmai cazul acelor meseriaşi, mici patroni de ateliere sau lucrători independenţi în vreuna din ramurile mese-

riilor, la care cercul preocupărilor pe care profesiunea le impune se acoperă cu însăși întinderea vieții. Dar interesul pentru cinematograf descrește și în lumea acelor muncitori cari cuceresc un conținut de viață pe un alt tărîm decît acela al profesiunii lor, și anume în vreuna din organizațiile care îi pun în slujba unui ideal politic, etic sau științific. Cînd un astfel de conținut de viață nu îl găsește nicăieri, muncitorul se refugiază în cinematograf. Aci află el o compensație a urîtului adunat în acele lungi ore consacrate fabricii sau magazinului, cărora el le-a rămas indiferent și străin. Gîndindu-ne acum că o țară ca Germania desfășură pentru înscenarea de filme o energie atît de mare încît astfel de întreprinderi trec în rîndul industriilor sale de căpetenie și că, prin urmare, o însemnată parte a puterii ei constructive este întrebuințată pentru crearea unui conținut de viață, menit să îndulcească viața cea adevărată, care nu poate oferi un conținut real, iată în adevăr o împrejurare pe care, împreună cu d-na Emilie Altenloh, o putem numi „zguduitoare".

Adresîndu-se acestui public, cinematograful se adresează publicului cel mai numeros. El este un spectacol popular. El este și un spectacol colectiv, pentru că provoacă grupări omenești, despre a căror structură este necesar să spunem aci un cuvînt. În această privință d-na Altenloh observă cu aceeași justeță cît de mult se deosebesc oamenii în fața ecranului de aceia pe cari îi grupează o altă petrecere populară. În adevăr, în încîntarea pe care un film o stîrnește în masa spectatorilor săi, plăcerea de a privi nu se adaugă cu aceea provenită din conștiința că te bucuri în comun, ochiul ațintit asupra ecranului nu se fericește îndoit prin privirea aruncată asupra semenului cu care în această împrejurare te-ai adunat, lipsesc astfel, în sălile de cinematograf, acea însuflețire și stimulare în plăcere care sînt ale atîtor sărbători ale poporului.

Spectacol popular și în același timp colectiv, cinematograful dobîndește unele însușiri și se bucură de o putere pe care trebuie să le precizăm. Mai întîi fabulația unui film are un mare grad de generalitate, și caracterele pe care le prezintă sînt totdeauna tipice. S-ar

spune că în măsura în care un produs al imaginației este oferit unui cerc mai larg de spectatori sau ascultători, obiectul lui este din ce în ce mai puțin caracterizat în trăsăturile lui particulare, pentru a-l apropia din ce în ce mai mult de modelul lui general. Este tocmai cazul cinematografului, care își duce fabulația și caracterele pînă la un nivel de generalitate și tipism care se învecinează cu convenția. Adeseori oamenii de gust au învinuit cinematograful de lipsa acelui spirit de finețe și nuanță fără de care lucrurile sufletului nu pot fi prezentate decît cu grosolănie. Atîrnă totuși de talentul actorilor și de bunul tact al regizorilor care conduc realizarea unui film ca, în condiția de generalitate care este a filmului, accentul verosimil al vieții să nu se piardă și delicatețea prezentării să fie salvată. Despre această posibilitate mărturisesc numeroase producții ale repertoriului mai nou. Interesant rămîne totuși faptul că, în vreme ce literatura modernă străbătea o evoluție care o apropia de un particularism al inspirației față de care legătura cu publicul cel mai larg se găsea retezată, cinematograful venea să ocupe locul acestei arte pentru popor, pe care altădată o dețineau marile epopeuri naționale, seria lungilor balade eroice pe care rapsozii le cîntau publicului adunat în drumul lor.

Înfățișînd caractere tipice, s-a întîmplat în cinematografia modernă acest lucru cu adevărat semnificativ. Mulți dintre actorii însărcinați cu interpretarea acestor roluri tipice s-au identificat cu un tip de roluri și numele lor au început să desemneze pe chiar personagiul tipic pe care neîncetat îl readuceau pe ecran. În Europa, dar mai cu seamă în America, unii din acești actori au devenit adevărați eroi populari, ca unii ce încarnează vreuna din categoriile dramei vieții moderne, după cum un Roland sau Charlemagne îndeplineau aceeași funcțiune pentru ascultătorii epopeelor medievale. Printre acești actori strălucește numele unui om de geniu, al lui Charlie Chaplin. Meritul și faima lui se atribuie faptului că în cinematografia contemporană, rod al civilizației capitaliste, el a știut să întrupeze un om, victimă, satiră vie și răscumpărare a acestei civilizații,

Chaplin este tipul proletarului american, imigrantul sau jalnicul vagabond care încearcă cu o lipsă egală de succes toate meseriile. Costumul său, compus din niște piese printre care perechea de ghete a devenit celebră, întreaga aparență, melancolia pătrunzătoare a privirii mărturisesc o indigență neasemănată. Această indigență este desigur rezultatul unei incapacități radicale de a se adapta, căci — după cum observă un autor ungur, care i-a consacrat un frumos portret, d-l Béla Balázs — Charlie Chaplin este omul cel mai nepractic, într-o lume care prețuiește practicismul ca pe o însușire eminentă. Manipularea obiectelor confortului modern devine pentru Chaplin „problemă dificilă". Stîngaci cu lucrurile civilizației, el se dovedește extrem de abil cu mijloacele sale naturale. Astfel rușinează el civilizația prin ingeniozitate personală. Iar această însușire, care îi îngăduie să se conserve, deși nu-l ajută să învingă, se întrunește, în caracterul lui Chaplin, cu o frumoasă rectitudine a caracterului, o desăvîrșită uitare de sine cînd se găsește în fața unei suferințe mai mari decît a sa și chiar cu hotărîre și curaj cînd află mijlocul de a alina. Geniul lui Chaplin a descătușat astfel în filmul modern un curent de eticism, care-i lipsea.

Lipsa de eticism, față de care filmele lui Chaplin constituie o reacție atît de binevenită, a fost și ea atribuită acelui capitalism care, găsind în exploatarea cinematografului un interes de primul ordin, l-a constituit în același timp ca pe un spectacol popular și colectiv. Așa sînt înfățișate, de pildă, lucrurile de către d-l M. H. Baege în capitolul consacrat cinematografului din publicația profesorului Leopold von Wiese, *Soziologie des Volksbildungswesens*, 1921. După d-l M. H. Baege, actul de patentă care a asigurat firmei „Pathé Frères" din Paris monopolul cinematografului timp de două decenii a fost o împrejurare plină de consecințe și nu dintre cele mai fericite. Trimițînd filmele sale teatrelor de varietăți și celor ambulante din bîlciuri și expoziții, Casa Pathé a abandonat cinematograful încă de la începuturile sale lipsei de gust a maselor. Cînd mai tîrziu cinematografele își construiră localuri proprii și uneori

foarte luxoase, iar numărul caselor de editură se înmulți, publicul cinematografelor era constituit și producția continuă să urmeze o pantă fatală. Ea trebui și mai departe să răspundă gustului acelui public pe care l-am descris mai sus și care, ostenit de o muncă mecanizată, incapabilă să satisfacă nevoile de totalitate ale ființei omenești, venea să se compenseze într-un spectacol care pe de o parte să nu ceară nici un efort al spiritului, iar pe de alta să biciuiască îndeajuns nervii. Aceste două condiții s-au găsit bine realizate în filmul imoral, în așa-numitul „Schundfilm". Pedagogii sociali și educatorii s-au văzut astfel în fața amenințării unei primejdii, mai ales că publicul cinematografelor creștea în chiar măsura marilor interese capitaliste care își găsiseră aici un plasament, iar în mijlocul acestui public tineretul era reprezentat în mod covîrșitor. S-au ridicat atunci glasuri care să ceară chiar interzicerea spectacolelor de cinematograf, deși, după cum observă d-l M. H. Baege, nu invenția minunată în sine a cinematografului purta vina situației, ci numai întrebuințarea care i s-a dat. O altă soluție extremistă o formulă profesorul Konrad Lange, în cartea sa *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, 1921, care ceru o socializare a industriei de filme și o comunalizare a teatrelor de cinematograf. Este foarte puțin probabil însă ca vreun guvern să îndrăznească această reformă, mai ales în țări în care, ca Statele Unite și Germania, industriile de cinematograf ocupînd un loc atît de important, socializarea lor ar echivala cu o suprimare pînă la un grad foarte înaintat a regimului capitalului privat. Urmînd o cale mai cumpătată, guvernele mai tuturor țărilor s-au mulțumit numai cu crearea unor comisii de cenzură, însărcinate cu examinarea filmelor sub raportul moralității și chiar al unei oportunități politice mai largi. La aceasta s-au adăugat și unele măsuri polițienești pentru regulamentarea frecvenței tineretului în cinematograf. Inițiativa privată a venit să sprijine sarcina guvernelor și chiar numai în Germania se numără o serie numeroasă de asociații, printre care trebuie să cităm : *„Deutscher Ausschuss für Lichtspielreform"*, *„Bilderbühnenbund deutscher Städte"*,

„Lichtbilderei G.M.B.H.“, *„Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung“* etc., care își propun propaganda în sensul înnobilării și sporirii valorii instructive a filmului și pentru crearea unor cinematografe model *(Musterkino)*.

Chestiunea moralității filmelor veni în sfîrșit și în fața Societății Națiunilor, sesizată de d-l Julien Luchaire. Următor hotărîrii luate cu acest prilej, se convocă la Paris un mare congres internațional al cinematografului, ale cărui lucrări ținură de la 27 septemvrie — 3 octomvrie 1926. În conformitate cu spiritul congresului, problema moralității filmului se extinse pînă la aceea, mai generală, a moralității lui internaționale și, pentru că se relevă întrebuințarea pe care nu de multă vreme statele beligerante o dăduseră cinematografului, congresul votă printre altele rezoluția ca pe viitor „să se evite cu îngrijire alegerea de scenarii capabile de a trezi sau de a hrăni ura popoarelor între ele sau de a perpetua ideea de război“, rezoluție pe care o votară delegați ai 31 de țări și treisprezece organizații internaționale, printre care Bureau International du Travail, Crucea Roșie, Confederația Internațională a Muncitorilor Intelectuali, Protecția Copilului etc.

Am amintit mai sus observația d-lui M.H. Baege că nu invenția, admirabilă în sine, a cinematografului poartă vina moralității îndoielnice a unora dintre filme. Tendința și conținutul filmelor pot fi ameliorate. Aceste constatări par dictate de bunul-simț. Iată însă că, în cartea amintită mai sus, profesorul Konrad Lange sugerează îndoială chiar cu privire la niște adevăruri atît de elementare. După K. Lange, valoarea morală inferioară a filmelor stă pînă la un punct chiar în natura cinematografului. Pentru a înțelege bine demonstrația fostului profesor de la Universitatea din Tübingen, este necesar să ne reamintim principiile esteticii sale, așa cum el le-a dezvoltat într-o lucrare mult discutată acum douăzeci și doi de ani, cînd a apărut în *Das Wesen der Kunst*. Pentru K. Lange, încîntarea pe care o resimțim în fața artei este făcută din sentimentul unei libertăți lăuntrice, pe care sufletul o cucerește oscilînd între con-

știința că se găsește în fața unei bucăți de realitate și conștiința opusă că ceea ce i se prezintă este cu toate acestea o iluzie. Lăsîndu-ne un moment în prada iluziei și revenind în momentul următor pentru a o înțelege ca atare, conștiința însumează aceste două stări deosebite și ajunge, de fapt, la o stare nouă, la un fel de „autoiluzionare conștientă", puțin observată mai înainte ca Lange să o fi descris. Artistul știe să prepare acest efect alternînd niște mijloace capabile să stîrnească iluzia realității cu altele menite s-o corecteze. Printre acestea din urmă, cele mai importante sînt acelea care alcătuiesc laolaltă „stilul personal" al artistului, acel fel unic al tehnicii și viziunii sale, care se însărcinează să ne facă necontenit a ne spune că nu ne găsim în fața unui aspect al realității, ci în fața operei unui om. Dar tocmai acest aport personal al artistului i se pare lui Lange că lipsește din cinematograf și în temeiul acestei lipse îi tăgăduiește el titlul și demnitatea unei arte. Cinematograful este pentru Lange o simplă tehnică fotografică ; filmul, o simplă fotografie. Se înțelege atunci că lipsindu-i elementele de stil care s-o respingă în planul unei iluzii conștiente de sine, întrucît filmul prezintă niște caractere și acțiuni reprobabile primejdia exemplului pe care n-are mijloacele s-o transforme într-o operă de artă devine din cele mai mari și mai îngrijorătoare. Și, de fapt, știința penală a arătat în ce măsură cinematograful a influențat în vremea din urmă criminalitatea, oferind tinerilor scelerați lecțiile unor procedee perfecționate. S-ar putea obiecta însă că filmul poate avea totuși o valoare artistică dacă modelul pe care el îl reproduce fotografic a avut o asemenea valoare. Este însă cartea postală care reproduce statua Venerei de Milo o operă de artă întocmai ca originalul care se găsește la Luvru ? Apoi, pentru a fi o întreprindere artistică la fel cu drama care s-a desfășurat în fața aparatului fotografic, îi lipsește cinematografului elementul de caracterizare psihologică pe care îl oferă cuvîntul. Față de această lipsă, cinematograful încearcă să se ajute prin acele explicații scrise dinaintea scenelor, pe care este cu neputință ca un om de gust să nu le resimtă în chipul cel mai penibil.

Argumentarea lui Lange pare destul de strînsă, deși ne este cu neputință s-o primim. Căci dacă filmul ar fi o simplă fotografie, atunci modelul care i-a „pozat" ar trebui să aibă o valoare în sine, după cum are o asemenea valoare statua Venerei de Milo, pe care carta postală o răspîndește acum în sute de mii de exemplare. Iată însă ceea ce este cu neputință a susține. Oricine a văzut cum se ia un film și-a dat seama că ceea ce se desfășoară în fața obiectivului n-are o semnificație decît în legătură cu viitoarea proiecție pe ecran. Este imposibil a considera filmul ca simpla fotografie a unei drame jucate pe scenă. Ceea ce în film ni se prezintă într-o succesiune continuă s-a desfășurat în fața obiectivului fotografic în mod cu totul intermitent. Uneori actorii au trebuit să se deplaseze la distanțe de mii de kilometri, pentru a regăsi mediul cerut de dezvoltarea acțiunii. Apoi, legile jocului actoricesc pe scenă sînt cu totul altele decît legile aceluiași joc în vederea proiecției cinematografice. Cînd un actor „pozează" pentru a fi filmat, el ia atitudini pe care nu le justifică decît proiecția care în aceste momente se pregătește. Oricine a asistat la „realizarea" unui film a înțeles că se prepară atunci un spectacol a cărui valoare se va desăvîrși abia mai tîrziu. Valoarea proiecției rămîne deci întreagă și originală, pentru că este cu neputință a spune că ea reproduce un model care să fi avut această valoare și mai înainte.

Este însă adevărat că lipsesc din film toate acele elemente capabile să respingă scenele care ni se înfățișează într-un plan de iluzie ? În teatru — ni se spune — actorul care interpretează personagiul principal al unei tragedii, după ce a fost asasinat, se ridică și mulțumește publicului care îl aplaudă. Așa apare acel „sentiment al jocului", acel *„Spielgefühl"*, după cum îl numește d-l R. Harms, un autor care a consacrat două lucrări subiectelor care ne interesează aci. Lipsește însă acel sentiment al jocului din cinematograf ? Am amintit mai sus fenomenul semnificativ pentru îndoitul caracter popular și colectiv al cinematografului, care constă din asimilarea personalității unui actor cu un personagiu tipic pe care îl încarnează de obicei. Acest fenomen este menit să acorde și spectacolelor de cinematograf acel „senti-

ment al jocului" care astăzi i se contestă. Actorul care reapare într-un film, după ce în filmul anterior își pierduse viața, readucînd de fiecare dată același personagiu tipic, este menit să provoace și în cinematograful modern sentimentul iluziei, fără de care ni se spune că senzația specifică a artei nu poate să existe.

Toate acestea alcătuiesc însă mai mult dovezi negative împotriva demonstrației lui Lange. Ne rămîne acum să completăm propria noastră argumentare, producînd dovezile pozitive care ne îndreptățesc să vorbim de cinematograf ca despre o artă nouă. Trebuie să ne întrebăm dacă cinematograful dispune în adevăr de niște valori originale prin care să interpreteze lumea și care să-i asigure independența față de alte arte cu care este comparat de obicei, ca, d. p., artele plastice și drama. Dacă răspunsul va fi afirmativ, vom putea respinge atunci cu atît mai multă îndreptățire opinia care face din cinematograf o simplă reproducere fotografică a unor modele ținînd de aceste arte. Iată în această privință ce credem că putem afirma.

Cinematograful este o artă a umbrei și luminii. Spectacolul multicolor al realității cinematograful îl simplifică pentru a nu reține din el decît două valori, cu care să refacă bogăția nesfîrșită a aparențelor. O asemenea simplificare este de natura artei. Pictura înfățișează realitatea tridimensională prin descrierea în plan. Sculptura folosește cele trei dimensiuni ale spațiului, dar coloarea unică a materialului în care lucrează. Cinematograful dispune de cele două dimensiuni ale planului și de umbra pe care o face să alterneze cu lumina. S-ar putea obiecta că atît pictura cît și desemnul pot înfățișa și ele „umbra" și „lumina". Dar „umbra" și „lumina" picturei sînt totdeauna colorate ; apoi numai în mod cu totul impropriu se poate vorbi de „umbră" și „lumină" în pictură și desen, pentru că în realitate nu avem aici decît reprezentări plastice ale lor. Numai în cinematograf avem de a face cu umbră și lumină adevărată, și anume cu umbră neagră și lumină albă. Din toate acestea rezultă că orice înscenare de cinematografie colorată este în esența ei lipsită de artă, deoarece urmărește un efect de realism naiv, o apropiere mai mare de mo-

delul multicolor al realității, cînd în firea artei filmice stă tocmai simplificarea acesteia la două note, interpretarea ei prin umbră și lumină. La fel trebuie să judecăm și tentativa de a obține sincronismul dintre proiecție și audiție, obținută printr-un aparat fonografic, căci și aici grija de a ajunge la o apropiere mai mare de realitate înlocuiește preocuparea de a o interpreta cu mai multă artă.

Artă a luminii și umbrei, cinematograful întrebuințează aceste vocabule ale unui limbagiu propriu, grupîndu-le în puternice contraste sau în treceri ușoare de la una la alta. În această dozare a umbrei cu lumina și în genul alăturării lor stă principalul „aport personal" al artistului, care în acest caz e regizorul. Cinematograful este în mare măsură o artă a regizorului. Dar, după cum într-o anumită poezie modernă vocabulele limbagiului vorbit au încercat să fie întrebuințate nu pentru înțelesul, ci pentru valoarea lor muzicală intrinsecă, tot așa în unele realizări cinematografice mai noi, cele două valori originale ale cinematografului au fost folosite nu pentru a circumscrie masa unui obiect față de elementul luminos înconjurător, ci pentru a obține simple efecte decorative, fără o altă semnificație pentru înțelegere. Dar nu numai cu așa-numita „poezie pură" se poate compara această tendință nouă a cinematografului. Și în pictura care s-a numit „absolută", pentru că aspiră la condiția de imediatitate a muzicii, s-a produs o încercare analogă de a elimina înțelesul formelor și colorilor, pentru a nu reține decît simpla lor valoare plastică. Lucrările unui Kandinsky, înfățișînd armonii de forme și colori fără a dori să semnifice în același timp un aspect oarecare al naturii, sînt dintre cele mai caracteristice pentru această orientare a picturii. Pretudindeni, deci, în arta modernă s-a încercat o disociație între valoarea intrinsecă a limbagiului întrebuințat și semnificația lui, și în rîndul acestor încercări ia loc și tendința cinematografică despre care amintim aici. Să spunem acum că această tendință ni se pare exagerată și inoportună, pentru că este menită să taie mai multe din legăturile care unesc spiritul omenesc cu spectacolul artei și să sărăcească interesul multiplu cu care întîmpinăm creațiile frumosului. Dar să adău-

găm îndată că această tendință ni se pare interesantă ca experiență, pentru că ea reliefează cu energie ceea ce alcătuiește originalitatea artei filmice.

Avînd la dispoziție umbra și lumina, filmul se folosește de aceste mijloace pentru a prezenta personagii în acțiune. Față de acestea, atenția poate lua două atitudini deosebite, după cum va considera „suprafața" sau „adîncimea aparențelor", pitorescul sau expresiunea lor. Într-o fizionomie omenească, d. p., vom putea admira masele de umbră alternînd cu suprafețele luminoase, și în această împrejurare vom vorbi de chipuri „fotogenice". Dar atenția va putea considera în aceste fizionomii și expresia unor mișcări sufletești, a unor emoții trecătoare sau a unor pasiuni concentrate. În acest fel cinematograful devine nu numai o artă a umbrei și luminii, datorită regizorului, dar și arta prin excelență a actorilor, terenul în care geniul lor mimic ajunge de fapt la o dezvoltare mai mare. Este necesar să subliniem cu această ocazie încă una din trăsăturile care deosebesc pe artistul filmic de artistul dramatic și care sprijină cu încă un argument independența artei filmice față de teatrul scenic. În această privință merită să fie citată observația d-lui Béla Balázs, autorul unei estetice a cinematografului, *Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie*, 1924. După acum arată d-l Béla Balázs, actorul scenic este totdeauna dependent de un text, pe care auzindu-l, obținem și criteriul de judecată al creației sale. Această împrejurare lipsește din film. Jocul actorului filmic poate fi fals, întrucît se abate de la consecvența interioară a rolului, dar nu în sensul că contrazice indicațiile unui text. Am spune că termenul de „interpretare", care se aplică actorilor, se potrivește numai celor scenici, pe cînd acest joc este în film cu adevărat creator, constitutiv de obiecte. Pe de altă parte, pe actorul scenic îl auzim și-l vedem, pe cînd pe cel filmic nu facem decît să-l vedem și s-ar spune că partea pe care el este nevoit s-o refuze audiției o adaugă spectacolului oferit vizualității. Iată deci încă o împrejurare care solicită puterea mimică în jocul actorilor de cinematograf. Tehnica fotografică vine în întîmpinarea acestei stări de fapt și ne dă acele instantanee obținute asupra primului-plan,

în care fizionomia omenească și mimica ei se prezintă cu o claritate și minuție despre care jocul scenic nu ne poate da nici o idee. Aceste instantanee luate asupra primului-plan trebuie folosite însă cu mult tact, pentru ca ele să nu se desfacă din unitatea succesivă a filmului și să nu devină niște „mostre" de mimică, oferite mai mult curiozității decît contemplației artistice.

Instantanee asupra primului-plan pot fi luate nu numai cu persoane, dar și cu obiecte. A rezultat astfel o categorie estetică nouă, pe care celelalte arte nu o cunosc și care a fost denumită „fantasticul apropierii". Cunoaștem atît de puțin lucrurile care ne înconjoară și reținem din ele numai schema lor practică, încît atunci cînd sînt aduse pentru un timp mai lung sub privirile noastre și de la o apropiere de la care nu sîntem obișnuiți să le considerăm spectacolul ni se pare în adevăr fantastic. Lucrurile statice și cele în mișcare ne apar atunci cu o viață, cu o fizionomie proprie pe care este arta regizorului s-o pună în legătură cu aceea a persoanelor înfățișate de film, astfel încît acestea din urmă să se miște într-un decor expresiv, printre lucrurile care răspund parcă cu ecoul pasiunilor care îi frămîntă pe oameni. Acestea și alte împrejurări au făcut pe unii să vadă în cinematograf o artă lirică, capabilă adică să exprime în mod direct sau mijlocit reacțiile subiectivității omenești. Este și părerea d-lui Béla Balázs. O asemenea părere pune bine în lumină una din satisfacțiile originale ale cinematografului, deși rămîne exagerată. Căci caracteristica unei arte lirice este să tindă către momentaneitate, revelația lirică se desăvîrșește într-o singură clipă, pe cînd filmul ne înfățișează o succesiune de momente și o acțiune în desfășurare. Filmul rămîne în definitiv o specie a invenției dramatice, deși una deosebită de aceea care se realizează pe scenă. Am spus că de aceasta din urmă o deosebește lipsa elementului literar, pe care filmul o înlocuiește cu explicațiile scrise dinaintea scenelor. Dar nu există decît un singur mijloc de a împuțina cît mai mult aceste explicații, adeseori criticate, acela de a intensifica într-o cît mai largă măsură stilul dramatic al filmului. A prezenta cît mai mult și a povesti cît mai

puțin și a prezenta acțiuni care se succed într-o cît mai strînsă și mai rapidă legătură de cauzalitate este singura cale care poate face inutile explicațiile dinaintea scenelor. O înlăturare integrală a lor nu pare însă deocamdată posibilă și este de adăugat că, întrebuințate cu sobrietate și dibăcie, ele pot sprijini prin contribuția lor plăcerea care, scoasă numai din izvorul vizualității, ar fi mai săracă. O „explicație" introdusă cu oportunitate poate da condițiile unui eveniment pe care îl vedem rezolvîndu-se expresiv în mimica actorului sau ne poate oferi „poanta" unei situații pe care pînă atunci am urmărit-o numai vizual. Îi datorim tot d-lui Béla Balázs observația că și alte arte se ajută prin astfel de scurte însemnări literare. Cu multă dreptate remarcă acest autor că efectul poetic al unora dintre bucățile muzicale de Schumann sau Debussy se datorește în parte titlului literar cu care le-au însoțit.

Alte posibilități stau în sfîrșit deschise în drumul filmului către prefecțiunea estetică. Am arătat mai sus că filmul nu este fotografia unui model care ar avea o valoare în sine. Ceea ce ar putea apărea drept „model" este o simplă pregătire în vederea proiecției, dar ale cărei urme la proiecție dispar. Această împrejurare permite ca un film să se desfășoare într-o varietate a decorului care pe scenă este cu neputință de realizat. Aceleiași împrejurări i se datorește ceea ce cu un singur cuvînt s-a numit „trucajul", adică acele îmbinări de scene fotografiate în condiții cu totul deosebite și mulțumită cărora oamenii ne sînt înfățișați executînd acțiuni pe care legile naturii nu le permit în realitate și pe care imaginația nu le putea prevedea. Așa apar în cinematograf alte două categorii estetice, *fantasticul* și *burlescul*, în care și Konrad Lange vedea niște posibilități proprii de dezvoltare ale artei filmice. Dar, ajunși pînă la acest punct, abia acum se vede cît de întins este domeniul pe care Lange l-a ignorat și cît de nedreaptă rămîne condamnarea estetică a cinematografului.

Demonstrația lui Konrad Lange păstrează totuși o valoare. Ea ne sugerează că problema etică a cinematografului este o problemă estetică. În măsura perfecționării estetice a filmului, atenția spectatorilor se va obiș-

nui să considere mai puțin conținutul brut al fabulei înfățișate și din ce în ce mai mult elementele care o transfigurează artistic. În aceeași măsură un public mai rafinat va fi cîștigat pentru cinematograf, și bunul lui gust, eleganța lui morală superioară va impune producției filmice norme și principii corespunzătoare, după cum, de altfel, lucrul a și început să se întîmple. În drumul către această perfecționare estetică, presa cinematografică își are rolul său. Creată mai întîi pentru a sprijini interesele capitalismului cinematografic, este drept a spune că această presă, activînd în coloanele ziarelor sau în publicații periodice speciale, nu s-a dovedit nici independentă, nici inspirată de o ideologie mai înaltă. Îndeplinindu-și rolul său alături de reclamele care ocupă o bună parte din afișajul marilor orașe, nu este actor cît de mediocru pe care presa cinematografică să nu-l fi proclamat stea de mărimea întîi și nu este film oricît de plicticos sau ordinar care să nu fi fost declarat drept o realizare incomparabilă. Situația s-a îmbunătățit cu toate acestea în vremea din urmă, dar nu atît grație revistelor de specialitate cît acelora dintre revistele de cultură generală care, interesîndu-se de problemele modernismului, consacră cîteva din paginile lor criticii cinematografice. Acum, cînd această artă nouă a cîștigat un public atît de numeros și chiar unul burghez și instruit, este de prevăzut că o presă de specialitate și-ar putea face drumul și fără sprijinul material al întreprinderilor interesate; iar de la independența și nivelul la care această presă ar înțelege să se mențină sînt multe de sperat pentru completarea reformei etice și estetice în curs. Răspunzînd acestor deziderate, congresul cinematografic care a avut loc la Paris prevedea o serie de măsuri menite să garanteze drepturile criticii.

Expunerea noastră a considerat pînă acum numai filmul artistic. Problema cinematografului ca artă nouă și ca artă populară și colectivă pune în adevăr atîtea probleme, sugerează atîtea îndoieli și justifică atîtea speranțe încît este firesc ca partea cea mai însemnată a unei expuneri ca cea de față să le fie consacrată lor. Cele două temperamente pe care le vedem alternînd în munca

de cultură a timpului, temperamentul neîncrezător și cel plin de încredere în contribuția pe care tehnica o poate aduce civilizației noastre spirituale, în legătură cu filmul artistic se înfruntă mai ales, și dezbaterilor urmate între ele trebuia să li se acorde atenția cea mai îndelungată. Alături de filmul artistic stă însă filmul științific și filmul educator, în îndoita lui funcțiune de film de cultură generală pentru publicul cel mai larg și film didactic, pentru toate ramurile și treptele învățămîntului. Despre aceste varietăți de filme trebuie să ne ocupăm acum.

Filmul științific poate aduce mari servicii cercetării, înregistrînd mișcări observate în împrejurări rare și avînd facultatea de a le reproduce oricînd pe ecran, pentru a le studia mai de aproape. Unul dintre cei dintîi cari au înțeles această valoare documentară a filmului științific a fost renumitul chirurg francez Dr. Doyen, care, încă din 1898, a făcut să se filmeze unele dintre operațiile sale, pentru a le oferi apoi studiului membrilor clinicii pe care o conducea. Dar filmul științific mai are rolul de a înregistra fenomene inaccesibile simțurilor noastre. În rîndul acestora din urmă trebuiesc trecute filmele obținute la microscop, ultramicroscop și prin raze X. Mulțumită acestor procedee s-au putut studia cu de-amănuntul mișcările bacilare în sîngele unui bolnav, procesul digestiei sau pulsațiile inimii. Filmul științific poate, în sfîrșit, stabilind o discordanță între frecvența fotografierii și aceea a proiecției, să încetinească mișcări atît de repezi încît ochiul liber nu le poate urmări sau să grăbească mișcări atît de lente încît pentru ochiul liber ele nu erau manifeste. Pe această cale filmul științific poate ajuta la studiul creșterii plantelor și dezvoltării feluritelor lor organe sau la studiul vibrației aripilor unei insecte, al zborului păsărilor sau al galopului cailor, care, după cum am văzut, a fost una din primele probleme ale cinematografiei. Lucrarea d-lui Lucien Bull, subdirectorul Institutului Marey (*La cinématographie*, Paris, 1928), dă informații prețioase pentru persoanele care ar dori să cunoască mai bine detaliile tehnice în legătură cu filmul științific.

Trebuie în sfîrșit adăugat că acum în urmă un psiholog francez, abatele Marcel Jousse, s-a gîndit să întrebuințeze cinematograful și pentru studiul psihologiei atitudinilor. Proiecțiile pe care el le-a organizat la Théatre des Champs Elysées în Paris au luat rangul unui interesant document al acestei psihologii a „comportării" preconizată în Franța de profesorul P. Janet. Care este măsura contribuției cinematografului în studiile psihologice rămîne cu toate acestea o problemă a viitorului.

Este evident că filmele realizate în primul rînd pentru interesele stricte ale științei pot fi folosite apoi și de învățămînt, mai ales de învățămîntul superior. Unele din ele pot fi rulate și în sălile de spectacol, pentru cultura generală a publicului mai larg. Dar acolo unde proiecția cinematografică poate aduce servicii neîntrecute este în învățămîntul secundar și primar și în legătură cu majoritatea materiilor de învățămînt. O dare de seamă asupra realizărilor obținute în această privință dă pentru Franța d-l G. Michel Coissac, în cartea sa *Le cinématographe et l'enseignement*, Paris, 1926, și pentru Germania, d-l L. Harms în lucrarea sa *Kulturbedeutung und Kulturgefahren des Films*, Karlsruhe, 1927. Metoda intuitivă, pe care toți pedagogii lumii o recomandă, astăzi și-a găsit în cinematograf un aliat indispensabil. Fie că este vorba de științele naturale, de fizică și chimie, de geografie și istorie, de agricultură sau de orientare profesională, profesorii nu se mai pot lipsi astăzi de proiecția menită să sprijine intuitiv explicațiile lor. În această privință și-au dat de pe acum măsura filme ca, de ex., acelea realizate de către John Hagenbeck în legătură cu viața animalelor de pradă sau de către Institutul Ufa din Berlin, pentru viața animalelor mai mici, pești, moluște, șerpi etc. Foarte mult a interesat un film ca *Lumea pierdută*, reconstruit după romanul lui Conan Doyle și prezentînd viața animalelor preistorice. Studiul geografiei își găsește și el un prețios aliat în filmul didactic. Peisagii îndepărtate și moravuri exotice au fost filmate în număr destul de mare, și un film ca acela luat sub supravegherea lui André Gide, *Călătorie în Congo*, a obținut și un mare succes public. Tot în acest loc trebuiesc amintite filmele astronomice, ca, d.p., acela nu

mit *Minunile creației* sau acela realizat de către casa Mester, reproducînd fazele unei eclipse solare. Istoria se poate folosi și ea de reconstrucțiile filmice, și printre încercările făcute în această privință trebuie trecut la loc de cinste filmul lui Abel Gance *Napoleon,* care are și o înaltă valoare artistică.

Trebuie adăugat că inițiativa filmului didactic a avut-o Franța și că în această țară, împreună cu America, filmul didactic se bucură de răspîndirea cea mai largă. Se pare astfel că din 38 000 de instituții de învățămînt ale Statelor Unite 30 000 utilizează de pe acum cinematograful. Franța se găsește și ea pe cale să înzestreze majoritatea școlilor sale cu aparate cinematografice. În ce privește repertoriul de filme, instituțiile cele mai felurite contribuie la îmbogățirea lui. Muzeul Pedagogic și Ministerul Agriculturii, Ministerul de Război, Ministerul Marinei și al Muncii, Ministerul Instrucției Publice și al Artelor au secții speciale sau instituții patronate însărcinate cu realizarea de filme didactice. Inițiativa privată a venit în sfîrșit să sprijine inițiativa publică, și în rîndul acelora cari aduc servicii eminente trebuiesc trecute Touring-Club francez, Oficiul Național de Turism, Compania Căilor Ferate, marile companii de navigație, Crucea Roșie, Liga Națională contra Alcoolismului ș.a.m.d. Germania, la rîndul ei, și-a creat organe speciale pentru filmul didactic în Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht (Berlin), Bilder-Bühnenbild deutscher Städte (Stettin) și „Deutsche Schulfilmgesellschaft“, dezvoltată dintr-o secție specială a Institutului „Ufa“ din Berlin. Pentru că realizarea unui film didactic necesită eforturi tehnice și materiale apreciabile și pentru a evita repetarea lor inutilă și costisitoare, s-a impus ideea sistematizării întregului repertoriu realizat pînă acum. Germania a și publicat un *Gesamtverzeichnis deutscher Lehr- und Kulturfilme* și publicații identice sînt proiectate și în alte țări. La această operă statele au fost invitate de către Congresul de la Paris, care a propus în același timp crearea unor cinemateci naționale, conținînd fișele signalitice ale fiecărui film produs și un cît mai mare număr de filme și negative originale. Congresul a propus mai departe stabilirea de legături ale cinematecilor naționale

cu o mare cinematecă internațională, sub asupiciile Societății Națiunilor, avînd scopul de a centraliza repertoriile naționale și de a organiza schimbul dintre ele. Urmînd recomandațiile marelui congres de la Paris, o conferință europeană a filmului educativ a fost convocată la Basel (Elveția) în ziua de 2 aprilie 1927. Comitetul constituit cu această ocazie primi delegația să se pună în legătură cu S. N. și să treacă la realizarea cartotecii și schimbului internațional. De la acțiunea acestui comitet sînt firește multe de așteptat pentru dezvoltarea viitoare a cinematografului didactic.

După cum vedem, în Apus, acțiunea culturală pe terenul cinematografiei a fost asumată de organe a căror varietate răspunde evoluției ei dibuitoare în ultimele decenii. Nevoia de a centraliza această acțiune este însă pretutindeni simțită, și în Franța, d-l Edouard Herriot, Ministrul Instrucției Publice, a înființat încă din 1926 un organ centralizator în așa-numita *„Comission chargée d'examiner les films d'enseignement"*. Pentru că la noi terenul este încă virgin în această privință, putem începe prin crearea unui astfel de organ central. După cum analiza noastră a indicat-o, acest organ ar urma să-și asume funcțiunile de cenzură, rezervate astăzi unei comisii speciale, apoi aceea de a organiza învățămîntul și propaganda culturală prin cinematograf, luînd inițiativa producerii de filme noi, aceea a schimbului internațional, a răspîndirii filmului instructiv și a înzestrării școlilor cu aparatele necesare. Tot în sarcina acestei organizări ar cădea și încurajarea producției naționale pe terenul filmului artistic, în sensul unor realizări estetice cît mai desăvîrșite. Crearea unor direcții, funcționînd, de pildă, pe lîngă Ministerul Instrucției Publice și urmărind aceste scopuri, socotesc că ar fi o faptă rodnică a politicii noastre culturale.[1]

*

Cinematograful prezintă această caracteristică trăsătură că, printre invențiile tehnice ale timpului, rolul său

[1] Noua lege a organizării ministeriale (1929) prevede înființarea unui serviciu al cinematografelor în Ministerul Sănătății, al Muncii și al Ocrotirii Sociale.

nu este acela de a spori confortul vieții sau de a ajuta la producerea de noi bunuri materiale, ci de a contribui la cultura noastră spirituală, ocazionînd un gen nou de satisfacții estetice și punîndu-ne la îndemînă un nou instrument de cultură și cercetare științifică. Studiul cinematografului în sensul urmărit aici pune, așadar, în discuție problema raporturilor dintre tehnică și cultură. Este cu neputință însă de a vorbi de această problemă, una dintre cele mai caracteristice ale vremii noastre, fără a nu aminti de un alt mijloc pe care tehnica îl pune la îndemîna răspîndirii culturii. Vreau să vorbesc de radiofonie, invenție relativ recentă și atît de minunată încît ea trezește în spiritele contimporane un interes pasionat. Cele patru decenii de cinematografie artistică și științifică au provocat o literatură bogată, în care atîtea probleme sînt puse și atîtea soluții sugerate încît de pe acum se poate vorbi de o doctrină a cinematografului. Nu la fel se întîmplă cu radiofonia. Lucrările care îi sînt consacrate se reduc la singurul aspect tehnic al chestiunii, pe cînd întrebările privitoare la consecințele etice și sociale pe care ea le comportă sînt aproape cu totul neglijate. Un nou capitol de cercetări așteaptă deci să fie creat și este de prevăzut că într-un scurt interval vom avea o teorie filozofică și politică a noii invenții. Tot ce se poate spune astăzi în această privință nu sînt decît anticipări asupra unui capitol care așteaptă să fie deschis și cu unica siguranță pe care o permite lipsa aproape totală a materialului pregătitor.

Radiofonia, adică transmiterea undelor sonore prin unde electrice întreținute, a provocat din primul moment în conștiința contimporanilor un fel de modificare a chipului de a resimți și de a prețui spațiul. Posibilitatea de a comunica cu oameni care se găsesc la mari depărtări de noi a fost realizată în două feluri: prin mijlocirea deplasării noastre rapide către aceste ținte și prin aducerea acestor ținte la noi cu o viteză egală cu aceea a curentului electric. Un bucureștean care ar dori să asculte duminecă seara un concert la Paris se poate îmbarca în avion duminică dimineață și, admițînd că ar călători fără întrerupere și în bune condiții, el ar putea ajunge într-un timp util la ținta dorită. Radiofonia îi

pune însă la dispoziție mijloace cu mult mai minunate. Fără să se deplaseze, stabilind un simplu contact electric, el va aduce în camera sa fenomenul sonor din care se compune concertul pe care dorește să-l audă. Se înțelege că prin aceste din urmă mijloace comunicația dintre oameni devine de o ușurință și repeziciune care lasă în urmă tot ce s-a putut închipui mai înainte. Tot ce ni se părea depărtat și străin devine dintr-o dată apropiat și familiar, prin simplul fapt al ușurinței cu care putem stabili comunicația. Din primul moment s-a întrevăzut că o asemenea anulare practică a spațiului va aduce o apropiere între elementele variate din care e alcătuită omenirea. Acum în urmă un profesor german, d-l E. R. Curtius, propunea ca un mijloc al apropierii franco-germane acțiunea radiofonică. Dar în mod mai general chiar, radiofonia a fost salutată ca un nou instrument al unificării umanitariste. A raționa însă astfel înseamnă a lucra cu o simplificare violentă, pentru că este evident că rațiunea diversităților și a opozițiilor în omenire nu stă numai în întinderea spațiilor pe care ea le ocupă.

Dacă unificarea omenirii nu poate fi servită de singurele mijloace ale radiofoniei, noua invenție se poate pune cu mult succes în slujba propagandei culturale. Ea a fost deci îndată folosită de marile țări ale Europei și Americii, ale căror limbi, fiind mult cunoscute, sau a căror producție artistică, fiind bine reputată, puteau avea siguranța că își vor găsi mulți ascultători. Scala din Milano, Opera din Paris și Viena, concertele din Lipsca au cîștigat astfel un public invizibil, răspîndit în toate colțurile lumii și de la care pare că nu se cere o altă recompensă decît admirația și devotamentul pentru niște centre în care se cultivă o artă de o asemenea calitate. Dar afară de aceste mesagii adresate lumii întregi, programele radiofonice prevăd audiții artistice mai ușoare, apoi conferințe instructive cu subiecte variate și chiar unele cursuri practice, emise desigur pentru interesul mai restrîns al unui public național și al unei clase de oameni care dorește să se distreze sau să se cultive.

Programele radiofonice prevăd, așadar, două sau mai multe categorii de audiții, și această compoziție a lor co-

respunde condițiilor speciale în care se desfășoară propaganda culturală prin radiodifuziune. Să precizăm aici că aceste condiții sînt deosebite de acelea de care se folosesc alte genuri ale propagandei culturale, ca, de pildă, prin conferințe și cărți. O instituție culturală care își organizează acțiunea sa va repartiza astfel vorbitorii cari îi stau la dispoziție încît aptitudinea lor și specialitățile pe care ei le tratează să coincidă cu speciile de interese diverse pe care urmează să le acapareze. Dacă o astfel de instituție tipărește și cărți, ea va organiza colecții de o varietate răspunzînd feluritelor categorii ale publicului și va intensifica desfacerea lor respectivă în centrele și în clasele în care necesitatea lor va fi mai viu resimțită. Dacă va organiza și biblioteci, ele vor fi așezate în anumite localități sau cartiere și vor fi înzestrate ținînd seama de natura publicului menit să le cerceteze. În toate aceste împrejurări, instituția pe care o presupunem *selectează* mijloacele sale de propagandă în numele publicului căruia i se adresează și într-un anumit fel i le *impune*. Nu tot așa se întîmplă cu radiodifuziunea. Undele sonore odată trimise în jurul pămîntului pot fi recepționate de oricine. Nu mai există o inițiativă centrală să poarte grija selectării și distribuirii lor și care să exercite o anumită autoritate, impunîndu-le. O alegere se va produce totuși, dar nu la emitere, ci la receptare ; iar această alegere va fi în adevăr fructul unei libere hotărîri a voinței. O altă trăsătură mai deosebește apoi cele două genuri de propagandă. Persoana care adună un public mai mult sau mai puțin numeros pentru a-i face o conferință, o lectură sau o audiție poate pînă la un punct să-și propună chiar un scop mai ambițios decît acela de a-l acapara printr-un interes pe care el l-ar fi avut și mai înainte. O astfel de propagandă poate încerca să trezească chiar un interes nou, pentru că, spre a se introduce, ea poate folosi unii factori eterogeni, ca, de pildă, obligația pe care cineva ar simți-o să sprijine o operă culturală sau bunul exemplu pe care se simte dator să-l dea sau chiar numai vanitatea de a se ști remarcat într-o societate și într-un loc menite să dea o anumită idee favorabilă despre sine. Numeroasele relații pe care le întreținem cu societatea vin să sprijine opera

propagandei culturale pe niște căi care nu sînt propriu-zis ale sale, dar care îi folosesc și a căror însemnătate trebuie să o recunoaștem. În audițiile radiofonice colective, acești factori își vor îndeplini rolul lor, dar în audițiile individuale sau în acelea restrînse la cercul mărginit al unei familii efectul lor dispare. Nimeni nu se va simți obligat să continue o audiție care nu i se pare interesantă. Din această pricină, pentru a-și cîștiga auditori, radiofonia a făcut un mare loc în programele sale unui repertoriu ușor și agreabil, menit să repauzeze și să nu ceară o încordare pe care oricine i-o poate refuza. Dacă s-ar menține totuși la această funcțiune, radiofonia ar înșela speranța de cultură care se pune în ea. Ea poate aspira și către scopuri mai severe, numai inițiativa care o conduce trebuie să se arate plină de tact, îmbinînd agreabilul cu utilul. Cucerește toate adeziunile acela care se pricepe să amestece folositorul cu plăcutul, spunea Horațiu : *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*

Pe de altă parte, tot ce se rostește în fața aparatului radiofonic de emisiune trebuie să se constituie într-un fel de *standard* al specialității de care ține, trebuie să aibă caracterele unei anumite perfecțiuni tipice, pentru că întinderea virtuală nesfîrșită a publicului căruia i se adresează unda nu permite nici dibuirea, nici particularismul. Acest public reclamă o voce care să vorbească oarecum pentru un om în genere și cu o autoritate și siguranță care să o stampileze îndată cu marca unei perfecțiuni invariabile. Cele ce rezultă din toate acestea trebuie să îndrumeze și propaganda prin radiofonie în țara noastră. Dacă este vorba ca opera de răspîndire a culturii, care pare a lua locul uneia din temele cele mai iubite ale politicii noastre de stat, să se folosească și de unealta radiofoniei, o mare grijă trebuie depusă în compunerea și debitarea programelor. Acestea trebuie să se facă în considerația feluritelor categorii virtuale ale publicului românesc și internațional. A face cunoscută producția artistică românească, mai ales în ramura muzicii, a interesa pe țăran prin cîntecul și basmul lui, a transmite intelectualului din provincie ceva din fermentarea spirituală a centrelor unde se lucrează mai mult,

a împărtăşi tineretului şi lumii de profesionişti care doreşte să-şi ocupe în mod util orele libere lecţii în felurite specialităţi practice şi a face toate acestea în modul cel mai desăvîrşit, care este modul propriu al radiofoniei : iată atîtea scopuri pe care trebuie să le urmărească politica culturală şi în această nouă direcţie[1].

1928

---

[1] S-a discutat mult în vremea din urmă despre filmul vorbitor. Sincronizarea viziunii cu audiţia este însă o idee veche a cinematografiei, una din cele apărute în primele timpuri şi care a stăruit ca un curent subteran al artei mute, pînă la realizările mult lăudate de astăzi. Dacă însă filmul vorbitor echivalează cu anexiunea unei noi regiuni pentru arta cinematografică şi dacă el este destinat unui succes neîntrerupt în viitor, iată o întrebare la care nu se poate răspunde decît cu multe rezerve şi îndoieli.

Să spunem mai întîi că împerecherea proiecţiei cu sunetul care completează manifestarea sa răspunde aspiraţiei de a produce în chipul cel mai credincios cu putinţă modelul dramei scenice, desfăşurată deopotrivă pentru privirile şi auzul nostru. Atîta timp cît arta ecranului nu ajunsese la conştiinţa propriei originalităţii, cîtă vreme nu elaborase principiul şi dogma ei, care constă în năzuinţa de a interpreta şi stiliza realitatea prin singurele două valori ale umbrei şi luminii, filmul vorbitor putea fi încă o făgăduinţă preţioasă. Astăzi însă, cînd cinematograful trăieşte în conştiinţa unor limite acceptate şi în cuprinsul cărora el îşi realizează misiunea sa artistică, filmul vorbitor trebuie considerat numai ca o izbîndă tehnică. Ce aduce nou, în adevăr, filmul vorbitor faţă de spectacolul care i-a servit ca model ? Toată evoluţia cinematografului artistic a tins în ultimele decenii către cucerirea unui teren propriu de manifestare. El a preparat în tot acest interval categoriile sale originale şi limbagiul său intraductibil. Filmul vorbitor restituie însă cinematograful fazei sale primitive, cînd, neavînd o existenţă autonomă, era încă o simplă copie.

Consideraţii teoretice ca acestea nu vor zădărnici niciodată dezvoltarea şi înflorirea cinematografului vorbitor şi sonor dacă el îşi va găsi un aliat în prostul-gust artistic sau în acea confuză atitudine a publicului, care nu ştie să distingă totdeauna între realizarea de artă şi reuşita tehnică. Este însă probabil că izbînda va fi în cele din urmă tot a bunului-gust şi că noilor întreprinderi le va fi rezervată soarta de timpurie uitare a unor încercări similare în principiul lor, cum a fost filmul colorat sau acele spectacole închipuite numai de fantezia proprietarilor de săli cinematografice, în care proiecţia mută se întovărăşea cu

unele manifestații de orchestră, precum cîntecul unui tenor, al unui pianist sau vecinicele coruri rusești : tot atîtea adausuri din afară și pline de falsitate pentru un gust mai delicat, care înțelege că cinematograful nu trebuie nicidecum să urmărească „redarea cît mai fidelă a realității".

Bunul-gust și-a spus, de altfel, de pe acum cuvîntul. Ziarele sosite de curînd ne aduc vestea că spectatorii unei mari săli de cinematograf din Berlin, cărora li s-a prezentat același film în versiune mută și în versiune sonoră, au fost invitați să-și exprime preferința lor. 685 voturi contra și 439 au stabilit înclinarea publicului pentru filmul mut. De observat este că în timp ce persoanele cari au constituit majoritatea și-au dat adeziunea lor unui principiu artistic, este probabil că cel puțin unii dintre votanții grupați în tabăra opusă au înțeles să-și exprime admirația lor pentru izbînda tehnică.

Motive practice se vor opune în sfîrșit expansiunii filmului vorbitor. Împrejurarea care a favorizat pînă astăzi dezvoltarea industriei cinematografice, substrat indispensabil al perfecționării estetice a filmului, a fost acea încredere a marelui capital, sigur că va fi bine răsplătit prin difuzarea comercială a unei producții care nu urma să întîlnească, în drumul ei, diversitatea limbilor naționale. Înzestrîndu-l cu un grai, și anume cu unul național, și, prin urmare, restrîns, nu este probabil că cinematograful își va pierde mulți din vechii lui spectatori și în aceeași măsură încrederea de altădată a capitalului ? Diferența nu va fi deocamdată sensibilă pentru marile centre cosmopolite, dar ea va putea fi constatată în curînd pentru acele centre provinciale sau exotice de unde pornește obolul mărunt, dar numeros, al contribuabililor cinematografici și printre cari din ce în ce mai puțini vor fi aceia cari se vor hotărî să asculte lımba necunoscută a unui actor american sau german.

S-a crezut că se va putea ocoli această primejdie închipuindu-se scenarii în care protagonistul să fie un muzicant sau un cîntăreț. În această privință un film vorbitor ca *Le Chanteur de Jazz*, care a făcut înconjurul tuturor capitalelor lumii, a fixat un model menit să fie imitat la nesfîrșit. Filme vorbitoare ca *Le Chanteur de Jazz* reprezintă singura soluție cu putință față de problema răspîndirii internaționale. Dar, redus la această unică posibilitate, filmul vorbitor nu este oare amenințat să se înăbușe prin monotonie ?

Se înțelege că toate aceste obiecții consideră numai filmul vorbitor ca varietate artistică, pentru că privit ca mijloc de documentare valoarea lui nu poate fi îndestul de prețuită. Cu ajutorul sincronizării astăzi realizate între viziune și audiție se poate prevedea un timp în care vom regăsi la îndemînă accentul veridic al unei scene istorice, acea ușoară inflexiune a vocii sau particularitate a gestului care ne pot pune în fața evenimentelor trecutului cu multă putere. Documentarea prin filmul

vorbitor va deveni, aşadar, preţioasă mai cu seamă pentru oamenii cari vor veni după noi. Căci celor cari ar voi să-i sporească preţul în legătură cu acele evenimente ale actualităţii pe care el ar fi în stare să ni le aducă în faţă după puţine zile, iată că li se poate răspunde că filmul vorbitor va avea să lupte cu un puternic rival, capabil să îndeplinească aceleaşi servicii şi mai iute, şi cu un adevăr superior, cu radiofonia combinată cu televiziunea, invenţie care se găseşte pe punctul de a ieşi din laborator, pentru a modifica adînc perspectivele zilelor noastre.

ARTA ACTORULUI

PREFAȚĂ

Lucrarea de față reprezintă substanța cursului pe care l-am dezvoltat asupra artei actorului la Academia de studii teatrale a Teatrului Național din București, în iarna anului 1932. Chemată la viață în urma inițiativei d-lui Al. Mavrodi, Directorul general al Teatrelor, Academia a întîmpinat mai întîi rezistență din partea anumitor persoane, care se întrebau la ce poate folosi tînărului actor cultura generală și profesională care se încerca a i se da. Preferăm deocamdată să lăsăm această întrebare fără răspuns. Publicul tineresc care ne-a urmărit cu multă atenție îl va fi găsit de la sine. El va rezulta desigur și din străbaterea acestor pagini, pe care le publicăm astăzi cu intenția de a le face folositoare ucenicilor teatrului și publicului mai larg care se interesează de problemele lui.

T. V.

ESENȚA ARTEI ACTORULUI

Teatrul ca instituție. — Arta actorului ca unul din elementele reprezentației. — Arta și temeliile ei preexistente în viață. — Originalitatea mijloacelor artistice și rolul lor constitutiv. — Tendințele preexistente ale artei actorului: Eliberarea prin mască. Intrarea în formele tipice ale societății și profesiunii. Riturile magiei simpatice și originele dramei. — Mijloacele artei actorului.

Printre activitățile artistice ale omului, teatrul este una din acelea al cărei suport este o instituție. În timp ce mai toate artele presupun numai persoana fizică a unui executant, împreună cu unul sau mai multe instrumente, teatrul cere pentru a se realiza o multiplicitate de persoane, secundate de un aparat tehnic atît de complicat încît coordonarea tuturor acestora într-un întreg care să funcționeze cu unitate și preciziune reclamă neapărat existența unui cadru instituțional. Poate numai muzica simfonică se apropie din acest punct de vedere de teatru. Varietatea internă a instituției teatrale rămîne însă neegalată, nu numai prin complexitatea ei, dar și prin împrejurarea cu totul remarcabilă că toate elementele care contribuiesc la realizarea unei reprezentații de teatru lucrează cu o autonomie artistică și, prin urmare, cu un sentiment de răspundere care rămîn fără analogie. O orhestră simfonică cere într-adevăr membrilor ei calitatea unor buni instrumentiști, dar nici un adaos de

creație peste sarcina de a reproduce în cele mai bune condiții partitura respectivă și de a se integra în unitatea resimțită în felul său personal de dirijorul de orhestră. În teatru lucrurile stau însă altfel. Poetul dramatic, actorul, pictorul decorator și regizorul sînt deopotrivă artiști creatori. Reprezentația pornește, fără îndoială, de la intuiția dramatică a poetului, care trăiește încă o dată cu unitate și plenitudine în viziunea regizorului. Între aceste două persoane se inserează însă o lume întreagă de individualități artistice, cum sînt actorii, pictorii machetelor și ai decorurilor, maeștrii și protagoniștii baletului, al căror rol nu se restrînge niciodată în limitele unor simple reproduceri. Toate aceste persoane își manifestă în adevăr puterea lor de inventivitate și au prilejul să imprime întregului care se țese din această activă colaborare marca originalității lor.

Această însușire teatrul neîmpărțind-o cu nici o altă artă, urmează că estetica teatrului se completează ea însăși dintr-o varietate de probleme cum nu mai cunoaște teoria specială a nici unei arte. Și, cum pentru a stabili o reprezentație teatrală, este nevoie de un text dramatic, de niște actori care să-l sensibilizeze și de toate acele elemente plastice și sonore care alcătuiesc partea spectaculoasă a reprezentației, o estetică integrală a teatrului implică o estetică a dramei, completată cu una a actorului și cu una a spectacolului. Dintre toate aceste estetice, capitolele care urmează vor reține numai estetica actorului, pentru a încerca s-o exprime în principiile ei cele mai simple și fundamentale. Întrebările pe care arta actorului ni le pune sînt, fără îndoială, numeroase și de o generalitate treptat descendentă, începînd cu acelea relative la natura artei actorului și sfîrșind cu mijloacele tehnice ale meseriei sale. Capitolele care urmează se vor ocupa firește numai de cele dintîi.

Esența unei arte se poate defini mai întîi prin anumite tendințe omenești preexistente activității artistice propriu-zise și pe care arta le sporește pînă la un mare grad de perfecțiune. Nu există artă care să nu se înrădăcineze în anumite tendințe și deprinderi generale. Artistul nu înfățișează o excepție în mijlocul oamenilor.

El reprezintă numai succesul cel mai înalt al unor feluri de a fi comune umanității. Astfel, cu toate că numai unii dintre oameni sînt poeți cu adevărat, tendința de a potența expresia, făcînd-o mai călduroasă sau mai pitorească, este destul de generală printre noi. Vorbirea curentă și cea mai banală este plină de intenții poetice. Împrejurarea se verifică pentru cazul tuturor artelor. „Privim lumea din jurul nostru, scrie odată G. Simmel,[1] nu în scurgerea ei necontenită și în deopotriva însemnătate a elementelor care o compun, așa cum inteligența științifică ne-o arată în obiectivitatea ei, ci ochiul nostru desprinde din această lume anumite aspecte, pe care le înrămează, tratîndu-le ca pe niște întreguri închise, articulîndu-le în planuri mai apropiate sau mai adînci, conturînd formele și constatînd raporturile dintre colori — într-un cuvînt, exercitînd acele funcțiuni care, izolate din practică și sporite pînă la nivelul unei desăvîrșiri proprii, alcătuiesc activitatea artistică a picturii." După cum sîntem însă cu toții și într-un grad mai mic sau mai mare poeți sau pictori, tot astfel sîntem deopotrivă actori. Prima grije a aceluia care urmărește să definească arta actorului va fi, așadar, s-o lege de anumite înclinări ale umanității întregi.

Dar o artă mai trebuie definită și prin natura mijloacelor particulare pe care le întrebuințează în felul ei de a vedea lumea. Astfel, dacă limbajul picturii e făcut din coloare, din umbră și lumină colorată, dacă sculptura ne vorbește prin volume și muzica prin sunete, ne putem întreba care sînt mijloacele de expresie ale artei actorului? Această întrebare este cu atît mai însemnată cu cît o activitate artistică nu există ca o unitate neatîrnată decît în măsura originalității mijloacelor ei expresive. Pata coloristică a pictorului și conturul linear al desenatorului sînt mijloacele respective a două arte deosebite. Transcrierea unei bucăți de pictură cu mijloacele desenului transportă viziunea artistică într-alt plan și obține o altă operă de artă. Întrebarea relativă la originalitatea sistemului de mijloace întrebuințat de actor

---

[1] *Philosophie des Schauspielers*, în *Fragmente und Aufsätze*, 1925, p. 245.

este deci cu atît mai oportună cu cît numai în măsura răspunsului pe care îl vom dobîndi se va putea stabili și autonomia artei actoricești față de creația literară. Numai astfel se va putea decide dacă cea dintîi o reproduce pe a doua în felul unei copii sau dacă o întrebuințează numai ca temeiul unei creații noi.

Aspirația de a ieși din individualitatea proprie și de a intra în forma unor individualități străine este tendința fundamentală pe care o dezvoltă arta actorului. Această tendință exercită o vrajă deosebită asupra oamenilor, chiar mai înainte de a deveni artă. Plăcerea de a trăi sub o mască, așa cum se realizează în mascaradele pe care le regăsim în civilizațiile tuturor popoarelor, răspunde unei nevoi de eliberare căreia viața practică nu-i oferă niciodată satisfacția dorită. Viața practică ne menține într-adevăr într-o constrîngere pe care insinuarea sub o mască o risipește chiar numai pentru cîteva clipe, sugerîndu-ne sentimentul unei libertăți frenetice. Să spunem însă că individualitatea nu este un termen univoc. Ea denumește, de fapt, cel puțin două intuiții deosebite : uneori un sentiment, alteori un cuprins intelectual. Individualitatea se poate resimți și se poate reprezenta pe sine. Acești doi termeni stau însă într-o strînsă relație, astfel că orice modificare apărută în reprezentarea individualității își are răsunetul în sentimentul ei de sine. Un om care ar primi știrea că a moștenit o sumă considerabilă, cîteva zeci sau sute de milioane de lei, trebuind să se reprezinte pe sine de aci înainte ca „milionar", va simți în același timp sentimentul individualității sale adînc modificat. Astfel de împrejurări sînt, firește, rare în viața oamenilor. Masca poate să le readucă însă oricînd, deși numai pentru puține momente. Sub mască, omul se joacă cu iluzia de a fi depășit condiția ordinară a vieții sale, de a fi învins constrîngerile ei și de a trăi cu un sentiment de sine mai fericit decît acela pe care reprezentarea obicinuită a individualității noastre îl îngăduie. Bărbații vor pune masca tribunului roman sau a despotului oriental, înfrîngînd astfel obicinuita lor situație burgheză și sporindu-se în sentimentul de sine al puterii și al domina-

ției. Femeile vor împrumuta la rîndul lor masca marchizei rococo sau a dansatoarei andaluze, pentru a trăi un sentiment de sine rafinat sau voluptuos, cum viața îngăduie atît de puțin. Alegerea măștii este astfel determinată de o tendință compensatoare, realizînd însă în toate împrejurările o eliberare. Cum însă punerea măștii alcătuiește un joc, o iluzie conștientă, sentimentul de sine nu se modifică cu adevărat pînă în ultima lui adîncime. De aceea, o dată cu alipirea măștii, nu obținem în realitate mai mult decît o privire strecurată din prizonieratul individualității proprii către libertatea unei individualități elective și mai mult făgăduința unei fericiri decît posesiunea ei sigură și liniștită. Oricum ar fi, în voluptatea mascaradelor întîlnim primul îndemn care poate face pe cineva actor. Arta acestuia își are un resort tainic în fericirea de a varia forma individualității sale, în năzuința de a intra în tipare străine și cît mai deosebite.

Dar printre tendințele omenești pe care arta actorului le dezvoltă trebuie trecută apoi înclinarea de a trăi în formele generale ale tipului social sau profesional căruia îi aparținem. Fiind chemați să deținem un anumit loc în societate și să exercităm o anumită profesiune, ne dăm curînd seama cum în același timp sîntem siliți să adoptăm o serie de atitudini care nu se dezvoltă din intimitatea naturii noastre, dar care mai degrabă ni se impun din afară. Atîți oameni au trăit înaintea noastră într-o situație socială sau profesională identică, încît din reacțiile lor trecute s-a constituit un tip general care ni se impune în clipa cînd îmbrățișăm unul din aceste oficii sau demnități. Mai cu seamă atunci cînd activitatea în aceste cadre nu ajunge la deplina ei eficacitate decît prin prestigiul care trebuie să le împodobească, adoptarea formelor generice de viață ale tipului devine o necesitate ineluctabilă. Astfel preoții și medicii, profesorii, magistrații și militarii simt adeseori nevoia să întărească în ei forma de manifestare a tipului căruia aparțin. Un element actoricesc se amestecă mai totdeauna în felul de a se comporta al acestor persoane, și vorbirea curentă nu se înșală nicidecum atunci cînd afirmă că toți aceștia joacă un „rol“ în societate.

G. Simmel a recunoscut cu preciziune această stare de lucruri, scriind : „Acela care este preot sau ofițer, profesor sau șef de birou se comportă după o indicație anticipativă, existentă dincolo de viața sa individuală. Facem în viață lucruri prilejuite nu numai de condițiile exterioare ale culturii sau ale soartei noastre, ci în mod inevitabil ne comportăm intr-un fel care nu este propriu-zis al nostru. Aceasta nu constituie în orice caz și întotdeauna manifestări în vederea unui efect, disimulare și nesinceritate, ci individul intră cu adevărat în rolul prescris, care devine acum realitatea sa. În mare sau în mic, în mod cronic sau variabil, găsim forme ideale preexistente în care viața noastră trebuie să se îmbrace".[1] Simmel recunoaște aci una din înclinările din care arta actorului se dezvoltă și care nu este, prin urmare, altceva decît succesul cel mai înalt al tendinței de a intra în forme de viață exterioare individualității noastre.[2]

---

[1] *Op. cit.*, p. 244.

[2] Tendința de a ne concepe și a dori să fim altceva decît sîntem în realitate este de altfel o pornire atît de generală a sufletului omenesc încît un filozof francez, Jules de Gaultier, a putut încerca pe baza ei un sistem de explicare a omului și a societății. Această tendință a fost descrisă în efectele ei funeste de către Gustave Flaubert sub trăsăturile Doamnei Bovary, nenorocita femeie căzută victimă romanticei închipuri de sine. Generalizînd asupra experiențelor descrise de romancier, a izbutit filozoful să construiască un sistem al „bovarismului". „Bovarismul", ne spune însă Gaultier, nu este totdeauna o eroare. El este în anumite condiții factorul prin care omul reușește să se depășească și să se perfecționeze. Educația n-ar fi decît una din consecințele aptitudinii bovariste a omului. Facultatea de a te concepe altfel decît ești în realitate aduce cu sine nu numai o falsificare comică sau funestă a naturii noastre, ci uneori oferă posibilitatea de a realiza în tine un model superior al omului și de a asimila un efort cultural pe care l-au executat alții. Educația nu este însă altceva. „A te concepe altfel decît ești în realitate, scrie Jules de Gaultier (*Le Bovarysme*, nouvelle édition, 1921, p. 221), a suferi sugestia noțiunii înseamnă a te deplasa și a progresa; înseamnă a te arăta capabil să apuci frînghia împletită de munca umanității și de a ridica, printr-o sforțare încordată, propria și fragila personalitate pînă la podișul cucerit și rînduit de exemplarele cele mai bune ale speței noastre. Bovarismul este cu adevărat aci o pu-

Dacă această transfigurare prin mască este însă o necesitate determinată de relațiile oamenilor în societate, a existat un timp cînd ea era impusă de relațiile lor cu puterile necunoscutului. Masca juca atunci un rol pe care societățile moderne nici nu ne pot face să-l bănuim. Magia simpatică, al cărei loc este atît de important printre instituțiile societăților primitive, impunea în numeroase împrejurări asumarea unei măști și simularea unei acțiuni pe care primitivul dorea s-o vadă împlinindu-se în realitate. Magia simpatică, în forma ei imitativă, este în adevăr, ne spune J. G. Frazer[1], aplicația cea mai familiară a ideii că lucrurile asemenea se cheamă între ele. Astfel, dacă bărbații sînt plecați la război, „femeile și fetele nu contenesc a dansa noapte și zi, și nici nu se culcă, nici nu mănîncă în propriile lor case. De asemeni, cu toate că sînt foarte senzuale, ele nu ar consimți pentru nimic în lume să aibă vreo legătură cu alt bărbat în timp ce soțul lor este plecat la război, convinse fiind că dacă ar ceda tentației omul ar fi omorît sau rănit. Ele cred că dansînd dau forță, curaj și aduc noroc soților lor ; în consecință, nu se odihnesc atîta timp cît durează luptele și observă cu religiozitate acest obicei. La popoarele de pe Coasta de Aur, care vorbesc limba tshi, femeile ai căror bărbați sînt plecați cu armata se vopsesc în alb și se împodobesc cu perle și amulete. În ziua în care lupta este presupusă a avea loc, ele fug de colo pînă colo, înarmate cu puști sau niște bastoane care le imită, apoi luînd niște fructe asemănătoare cu pepenele le taie cu cuțitele ca pe niște capete de dușmani. Această pantomimă este, fără îndoială, un farmec menit, prin imitație, să permită bărbaților de a face inamicului ceea ce femeile fac fructelor."[2] Astfel de pantomime magice se repetă apoi în vederea creșterii grînelor, a fertilității

---

tere de înălțare." Dacă însă aptitudinea de a te realiza în forme care te depășesc și care îți sînt, prin urmare, exterioare este atît de comună umanității încît educația însăși trebuie s-o recunoască la baza ei, se înțelege atunci că arta actorului, care nu este altceva, se dezvoltă dintr-un temei omenesc de o mare generalitate și de o deosebită importanță.

[1] *Le Rameau d'Or*, trad. franc., 1923, p. 16.

[2] *Op. cit.*, p. 28.

grădinilor, a vînătorilor izbutite sau a precipitațiilor atmosferice, atît de importante pentru munca agricultorului. În toate aceste împrejurări, gesturile simulînd acțiunile respective sînt reputate a le provoca în adevăr.

Printre aceste practice magice, acelea relative la procesul vegetal au devenit obiectul unei dezvoltări deosebite. Multe dintre vechile popoare orientale își închipuiau că „dezvoltarea și pieirea vegetalelor, renașterea și moartea creaturilor erau efectele forței crescînde sau descrescînde a unor ființe divine, a unor zei sau zeițe, care, venind pe lume, se căsătoreau, nășteau și mureau, întocmai ca oamenii".[1] Cultul lui Adonis, practicat de popoarele semitice ale Babilonului și Siriei, preluat de greci încă din secolul al VII-lea a. Chr., n-avea altă semnificație.[2] Moartea și învierea lui Adonis erau la aceste popoare obiectul unor înscenări dramatice menite desigur să celebreze și să provoace dorita înviere a întregei naturi.

Aceleași practice rituale le ocaziona în Grecia mai tîrziu Dionysos, demon al vegetației si acesta. Fr. Nietzsche a emis într-o scriere răsunătoare a tinereții sale, în *Nașterea tragediei*, ipoteza că tragedia grecească a rezultat din ditirambii cultului lui Dionysos. Cercetările mai noi au modificat însă această ipoteză. Se pare astfel că tragedia grecească nu s-a dezvoltat din corul satirilor rustici, după cum socotea autorul *Nașterii tragediei*, dar din bocetele, din threnele funebre care se cîntau cu ocazia dionysiilor. În acestea avem de căutat nucleul tragediei primitive, existent, de altfel, și în formele ei mai tîrzii, după cum o dovedesc lamentațiile alternante din *Coephores*, *Agamemnon* și *Ajax* de Sophocles, dar și din alte drame grecești. În cultul dionisiac găsim așadar momentul precis în care magia simpatică devine dramă rituală.[3] Înclinarea de a intra într-o formă străină

[1] *Op. cit.*, p. 304.
[2] *Op. cit.*, p. 305 urm.
[3] Asupra teoriilor lui Nietzsche în lumina cercetării moderne, cu referințe speciale la polemica dintre Wilamovitz-Möllendorf și Erwin Rohde și cu o bibliografie sumară a chestiunii, vd. Ch. Andler, *Nietzsche. Sa Vie et sa Pensée*. III. *Le Pessimisme esthétique de Nietzsche*, 1921, p. 77 urm.

este aci nu numai o formă preexistentă răspunzătoare de talentul dramatic, dar marea forță istorică care a produs una din cele mai însemnate creații teatrale ale lumii.

Observațiile noastre cu privire la tendințele preexistente din care se dezvoltă arta actorului conțin în sine și indicația mijloacelor speciale ale artei sale. Actorul este un artist al corpului său. Modificarea fizionomiei și a atitudinei corporale, inflexiunile vocii și variarea debitului verbal sînt mijloacele pe care actorul le întrebuințează pentru a obține acea evadare într-o individualitate străină, caracteristică pentru arta sa. Aparența sa externă și manifestarea sa fizică alcătuiesc pentru actor o pastă moale, căreia stă în puterea lui să-i dea forma pe care o dorește. Actorul poate în adevăr să anuleze reacțiunile, reflexele și habitudinele sale obicinuite, pentru a le înlocui cu adaptări motrice, cu ticuri și cu habitusuri corporale proprii individualității pe care vrea s-o reprezinte. Din acest punct de vedere una din însușirile cele mai esențiale ale talentului actoricesc este mobilitatea fizică. Nici o deprindere nu este prea adînc înrădăcinată pentru actor; oricare din ele poate fi cu ușurință destrămată și înlocuită după nevoie.

În acest punct o întrebare nouă ne apare însă în față, căci indicația transfigurării sale o găsește actorul în textul dramatic, a cărei relație cu arta sa trebuie acum determinată.

ACTORUL ȘI DRAMA

Iluziile simțului comun despre arta actorului ca o copie a dramei. — Critica acestei păreri: Deosebirea dintre drama citită și drama reprezentată. Citirea adecvată a dramei presupune pe actor. — Caracterul creator al reprezentației. — Valoarea deosebită a dramei și a reprezentației ei. — Modificările textului în vederea reprezentației. — Actori jucînd într-o limbă streină. — Teatru cu text dramatic intermitent. — Respectul modern pentru textul dramatic ca un fenomen al teatrului naturalist și burghez. — Relația actorului cu drama. — Prezentul, trecutul și viitorul în dramă. — Actualizarea trecutului și viitorului prin arta actorului. — Transformarea acțiunii reprezentată în acțiune trăită. — Arta actorului ca prelungire și culminare a dramei.

Simțul comun trăiește, fără îndoială, o iluzie atunci cînd socotește că arta actorului se reduce la simpla transpunere concretă a creației poetice ideale. Această părere se manifestă ori de cîte ori se tăgăduiește actorului rangul de artist creator, rezervîndu-i-se pe acela de interpret. Opera poetică dramatică, se spune atunci, este gata mai înainte ca actorul să o ia pe seama sa și să o interpreteze cu mijloacele sale. Arta actorului n-ar aduce deci nici un plus creator peste ceea ce textul dramatic cuprinde mai înainte și independent de ea. Actorul n-ar

face decît să realizeze spațial și concret ceea ce a trăit mai înainte în mintea poetului. Ba chiar această intuiție ar fi atît de completă și deplin manifestată în textul care o traduce încît cititorul acestuia ar putea trăi toate virtualitățile dramei fără să aibă o nevoie esențială de realizarea ei scenică. Jocului actorilor i se recunoaște în acest caz meritul de a sprijini și întări intuiția cititorului, dar nu și pe acela de a lucra cu o putere revelatoare, producînd pe baza textului o creație nouă și nesperată. Dacă este însă așa, se înțelege atunci că nu se poate acorda actorului un rost și un merit mai mare decît acela al tuturor meșterilor cari secundează în acțiunea lor pe artiști, cum ar fi, de pildă, gravorii pentru desenator sau meșterii zidari pentru arhitect.

Dacă examinăm încă o dată conținutul părerilor exprimate mai sus, constatăm cu ușurință că toate afirmă deopotrivă că între creația literară dramatică și între arta actorului există aceeași relație ca între model și copia sa. Jocul actorilor n-ar fi decît copia dramei. Un model poate da însă loc la mai multe copii, care se pot înlocui între ele. Toate copiile unui model au aceeași valoare. Această constatare este subînțeleasă atunci cînd se afirmă că drama se realizează deopotrivă în imaginația cititorului și în jocul actorilor. Iată însă o concepție care are nevoie de o radicală revizuire! Căci nu este deloc adevărat că icoana răsfrîntă în imaginația cititorului dramei și ceea ce se realizează prin jocul artiștilor ar avea aceeași valoare și semnificație. Un cititor luînd cunoștință de o dramă urmărește de obicei desfășurarea acțiunei către catastrofa finală, și în cazul acesta drama este pentru el deopotrivă cu orice compoziție epică, cu o povestire sau un roman. Dar cititorul dramei poate să îndrepte cu predilecție raza atenției sale către imaginele textului, către mișcarea patetică a tiradelor și către episoadele de mare intensitate pasională, și în cazul acesta drama nu este pentru el altceva decît o colecție de momente lirice. În ambele cazuri însă imagina pe care o cîștigă cititorul din cunoașterea dramei este cu totul altceva decît ceea ce devine ea prin jocul actorului, adică o acțiune vie în care toate elementele epice și lirice sînt topite în prezentul nemijlocit.

Împrejurarea a fost recunoscută adeseori în estetica actorului. „Ceea ce lucrează la lectura dramelor, scrie în această privință L. Kjerbül-Petersen,[1] sînt de obicei frumuseți lirice și idei bogate, lucruri, așadar, care nu stau într-o legătură necesară cu drama, a cărei fire, după cum și numele ei o arată, este acțiunea. Forma dramatică cere în chip evident o renunțare la importante posibilități de expresie poetică în favoarea altora, care sînt poate mai intense și pe care numai reprezentația le poate oferi." Este adevărat că la străbaterea unei drame cititorul poate face sforțarea să închipuie atitudinele și mișcările unui actor ipotetic, el poate considera drama *„sub specie theatri"*, după expresia pe care o folosește Petersen, dar în cazul acesta adevăratul model pentru imaginația cititorului nu este creația literară a dramei, ci jocul virtual al actorilor. Iată deci o a doua împrejurare care ne dovedește nu numai că imagina lectorului și jocul actorilor nu au valoarea unor copii care se pot înlocui între ele, dar și că existența lor nu se datorește aceluiași model anterior, de vreme ce o lectură cu adevărat dramatică se obține nu după modelul dramei, ci după acela al reprezentării ei virtuale.

De altfel, dacă reprezentația n-ar fi decît copia dramei, ea n-ar trebui să cuprindă nimic mai mult decît aceasta. Peste conținutul dramei, reprezentația n-ar trebui să aducă nici un plus creator. De fapt însă între dramă și realizarea ei scenică se introduce o diferență esențială, care dovedește că jocul actorilor nu constituie numai o tehnică reproductivă, dar o adevărată artă creatoare. Lucrul a fost resimțit uneori chiar de poeți dramatici, care în fața propriei lor producții reprezentate au trebuit să recunoască a regăsi o creație nouă, într-atît aceasta se deosebea de aceea închipuită de ei. Astfel, Diderot ne povestește că Voltaire, văzînd-o pe Clairon, una din marile actrițe ale veacului al XVIII-lea, jucînd într-una din piesele sale, ar fi exclamat cu uimire: „Oare eu am făcut aceasta?" „Cel puțin în această clipă,

[1] *Die Schauspielkunst*, 1925, p. 8.

scrie Diderot,[1] modelul ideal al actriței Clairon depășea cu mult modelul ideal pe care poetul îl închipuise.“ Cazuri analoage cu acela al lui Voltaire au existat însă și mai înainte și fără îndoială că s-au repetat de atunci de multe ori, toate ilustrînd deopotrivă relativa autonomie a artei actorului și caracterul ei eminamente creator.

Apoi, dacă jocul actorilor s-ar mulțumi să reproducă drama, este evident că valoarea celui dintîi n-ar putea fi mai mare și deosebită de a celeilalte. O inspirație dramatică slabă, fără caracter, fără originalitate, fără adîncime, n-ar putea prilejui decît o întrupare actoricească la fel. De asemenea o operă dramatică de primul ordin ar trebui în toate cazurile și în mod necondiționat să determine o realizare scenică de aceeași calitate. Ambele ipoteze sînt însă deopotrivă de eronate. Actori mari construind roluri puternice din materia unui text dramatic mediocru, întocmai ca și opere dramatice fine sau profunde care nu se pot salva nici prin jocul artistului celui mai de seamă sunt împrejurări frecvente pentru cunoscătorii de teatru. O astfel de împrejurare este aceea care explică de ce istoria capodoperelor dramatice nu se acoperă pe toată linia cu istoria marilor succese teatrale.

Astfel, valoarea deosebită a dramei și a jocului actoricesc pe care-l ocazionează dovedește cu încă un argument autonomia relativă a uneia față de celălalt și originalitatea fiecăreia în parte.

În sfîrșit, dacă este evident că arta actorului își găsește temelia sa în creația poetului, nu este mai puțin adevărat că aceasta din urmă trebuie să țină seamă de condițiile celei dintîi, pentru ca realizarea scenică să devină posibilă. Reprezentarea scenică cere adeseori o stilizare în sensul ei a dramelor celor mai izbutite, o seamă de suprimări sau de adaosuri operate chiar asupra unor opere poetice de importanța *Fecioarei din Orléans* a lui Schiller sau a lui *Torquato Tasso* de Goethe, pentru a numi numai pe unele din acelea care au

---

[1] *Paradoxe sur le comédien*, în *Oeuvres*, II, ed. Garnier, p. 290.

trebuit să consimtă a se supune unor astfel de modificări. Shakespeare însuși a trebuit să se supună unei prelucrări în vederea realizării scenice. Operația a fost întreprinsă uneori de oameni presupuși a avea un respect deosebit pentru creația literară, de un Goethe, de pildă, care în *Wilhelm Meister*[1] ne-a lăsat o strălucită interpretare scenică a lui *Hamlet*, cuprinzînd o serie de nemerite propuneri în vederea realizării ei teatrale. Lucrul n-ar fi fost însă posibil dacă, tăgăduindu-i-se orice independență și originalitate, jocul actorului s-ar fi redus la o simplă reproducere a textului. Dar originalitatea creatoare a actorului a fost recunoscută de poeți nu numai întrucît au trebuit să consimtă de atîtea ori la adaptarea scenică a textului stabilit de ei, dar și întrucît creația lor a fost adeseori determinată de afinitatea electivă cu un mare actor de geniu, cum a fost în urmă cazul lui Gabriele d'Annunzio scriind pentru Eleonora Duse.

Dar autonomia artei actorului poate n-a apărut niciodată mai bine în lumină ca în două împrejurări aparținînd istoriei mai îndepărtate a teatrului. Astfel, turneurile de actori străini atît de active în tot timpul Renașterii și veacurilor clasice, purtînd cuvîntul lor englezesc în Germania sau cuvîntul lor german în Olanda, Danemarca și Suedia, prezentînd repertoriul lor italienesc în Franța sau acela franțuzesc și spaniol în Anglia, au alcătuit în decursul veacurilor un experiment crucial. Independența actorului de limba națională a publicului căruia i se înfățișa echivala în același timp cu independența sa față de textul dramatic, al cărui cuprins literar nu-l putea face comunicabil. Accentul importanței cădea în aceste împrejurări pe jocul actorului, pe forța și suplețea expresivă a mimicei sale, pe căldura și muzicalitatea debitului său verbal. Arta actorului serba în acele epoci cele mai mari triumfuri ale sale, căci liberă de slujirea unui text, menit să rămînă inaccesibil, ea se putea dezvolta numai după legea ei intrinsecă și numai către scopurile sale.

---

[1] Cartea a V-a.

Textul dramatic era, de altfel, în cele mai multe din aceste împrejurări puțin stabilit. *Commedia dell'arte* a italienilor și *Stegreifspiel*-ul germanilor se dezvolta pe un text cu totul intermitent, care lăsa un mare rol improvizației actorului.[1] Apoi, incursiunile Arlechinului sau ale lui Hans Wurst, legîndu-se de obicei în chipul cel mai vag cu restul acțiunei, luau și ele loc printre manifestările acelei autonomii ale artei actoricești pe care vremea noastră o face mai puțin manifestă. În adevăr, o dată cu apariția naturalismului în mișcarea teatrală a veacului al XIX-lea și cu înjghebarea acelui repertoriu grav, în care un autor meditînd la problemele societății sau ale destinului individual își expune punctul său de vedere unui public burghez și instruit, actorul deveni purtătorul de cuvînt al poetului, vechea sa libertate îngrădindu-se considerabil. Ceea ce era altădată îngăduit în fața unei asistențe populare și naive devine acuma imposibil în condițiile moderne ale teatrului, care propagă idei și năzuiește să stîrnească curente sociale. Teatrul lui Dumas-fiul, al lui Ibsen și al lui Hauptmann, al lui François de Curel și al lui Bernard Shaw cere respectul textului îndelung meditat și fixat o dată pentru totdeauna. Chiar cînd poetul trebuie să

---

[1] Goethe a mai asistat în tinerețea sa, în Veneția, la improvizațiile trupei care juca în Teatrul dell'arte al lui Gozzi. „Am mai văzut în Veneția, povestește el lui Eckermann (14 februarie 1830), două din actrițele acelei trupe, în special pe Brighella și am asistat la mai multe din acele piese improvizate. Efectul pe care îl izbuteau acele persoane era «extraordinar»". La Neapole vede el reprezentațiile cu Pullcinello. „O glumă principală a acestui personagiu de un comic vulgar, istorisește Goethe, consta în aceea că părea a fi uitat deodată rolul său de actor. Se comporta atunci ca și cum s-ar fi întors acasă, vorbind în mod intim cu familia sa, povestind despre piesa în care jucase și despre o alta în care trebuia să apară; nejenîndu-se chiar să-și satisfacă în voie anumite necesități naturale. Deodată femeia lui îi strigă: «Dragă bărbate, te uiți cu desăvîrșire; ia seama la onorata adunare în fața căreia te găsești!» — «E vero! E vero!» răspundea atunci Pullcinello, reculegîndu-se și reîntorcîndu-se, în marile aplauze ale asistenței, în rolul său... Pullcinello era de obicei un fel de gazetă vie. Orice s-ar fi întîmplat de seamă peste zi în Neapole se putea auzi seara de la el."

consimtă la o modificare, ca, de pildă, Ibsen în împrejurarea *Norei*, lucrul se datorește concesiei făcute publicului bine-gînditor al teatrului modern, iar nu considerației pentru necesitățile artei actoricești, devenită în toate aceste împrejurări subordonată. Seriozitatea burgheză a societăților noastre a adus astfel cu sine sacrificiul vechilor forme libere de teatru, strîngînd legătura textului dramatic cu actorul care îl întrupează, deși nu pînă la punctul în care să fie nimicită chiar acea independență creatoare a acestuia din urmă, esențială și de netăgăduit pentru atîtea din motivele înfățișate mai sus.

Stabilirea autonomiei artei actorului față de opera literară dramatică, pe care nu o reproduce nicidecum în felul unei copii, precizează într-un sens mai mult negativ relația actorului cu drama. Expunerea noastră urmează deci să se completeze înfățișînd ce devine drama de fapt în întruparea ei actoricească. Pentru aceasta este însă necesar să vedem ce este drama înainte și independent de această întrupare. Vom spune deci că, în faza ei preteatrală, drama este constituită dintr-o țesătură de dialoguri, în care unul sau mai multe personagii povestesc acțiuni trecute, anunță și acțiuni viitoare sau însoțesc prin cuvinte acțiuni săvîrșite în prezent. Toate acestea izbutesc să zugrăvească un caracter evoluînd prin mai multe situații și întocmindu-și o soartă care corespunde felului său intim de a fi. Considerată deci ca o compoziție literară, drama se întinde deopotrivă asupra domeniului prezentului, al trecutului și al viitorului. Căci ceea ce un om săvîrșește în prezent atîrnă de cele săvîrșite sau trăite de el în trecut și de cele pe care își propune a le săvîrși în viitor. Motivarea acțiunilor particulare din care se întrețese soarta omenească este în același timp cauzală și finală, ea se produce deopotrivă prin presiunea trecutului și a viitorului asupra noastră, prin influența experiențelor acumulate în istoria noastră particulară și ereditară și prin influența tendințelor și aspirațiilor care ne călăuzesc către anumite scopuri de viață. Necesitatea motivării acțiunilor creează deci pentru poetul dramatic obligația de

a pune în gura eroilor săi acele povestiri ale trecutului sau anticipări ale viitorului din care fapta lor prezentă se constituie. Dozarea acțiunilor săvîrșite în prezent cu cele povestite din trecut sau anticipate în viitor este foarte deosebită în seria lucrărilor care constituiesc repertoriul universal. Dar, cu toate că în regulă generală se poate spune că în această dozare prezentul are preponderența, trecutul și viitorul nu lipsesc niciodată. Prin această raportare către cele două direcții ale timpului, opera literară dramatică primește însă în sine elementul epic al povestirii și impresia pe care lectorul o obține de la drama citită se resimte în consecință.

Drama citită este, așadar, într-o mare măsură povestirea unor acțiuni sau evenimente sufletești proiectate în trecut sau viitor. Prin aceasta, drama tinde la citire să elimineze factorul propriu-zis dramatic, care este al acțiunii prezente și nemijlocite. Marea problemă pe care o pune drama constă astfel în mijloacele care trebuiesc găsite pentru a transforma acțiunile trecute sau viitoare în acțiuni prezente, pentru a menține drama într-un prezent neîntrerupt. Necesitatea unor astfel de transformări este cu atît mai mare cu cît o acțiune trecută sau presupunerea unei acțiuni viitoare nu devin cu adevărat motive ale acțiunilor noastre prezente decît în măsura în care ele însele sînt prezente, adică în măsura în care constituiesc evenimente ale actualității conștiinței. Astfel, dacă asasinatul bătrînului rege determină la faptele sale pe Hamlet, lucrul se datorește împrejurării că evenimentul își păstrează încă actualitatea sa subiectivă pentru tînărul prinț. Dacă, pe de altă parte, soarta lui John Gabriel Borkmann din drama lui Ibsen se constituie sub ochii noștri din aspirația lui către un viitor în care să se răzbune pe acei pe care îi socotește „dușmanii“ săi, lucrul se datorește împrejurării că această năzuință nu este o socoteală rece și abstractă, ci o mișcare a sufletului care degajă același interes și aceeași pasiune ca oricare din întîmplările care ne ating practic și direct.

Nevoia de a topi toate elementele dramei în prezentul direct și nemijlocit există, de altminteri, nu numai pentru episoadele ei povestite, dar și pentru acelea care sînt

presupuse de poet a se desfășura sub ochii noștri. Scena duelului în *Hamlet*, a judecății în *Shylock* sau scena arestării în *Cadavrul viu* nu sînt pentru cititorii acestor drame niște acțiuni propriu-zise, ci transcrierea literară a unor presupuse acțiuni. Cititorul primește de la aceste scene nu impresia vie a unei acțiuni, ci reprezentarea ei mediată și mai mult sau mai puțin palidă. Pentru ca aceste scene să devină acțiuni cu adevărat este nevoie de colaborarea acelor artiști al căror rol este în același timp să transforme în prezent trecutul și viitorul, elementele epice ale dramei. Acești artiști sînt actorii.

Fără colaborarea actorilor, drama este menită să rămînă caducă. Numai prin actori se realizează intenția dramatică profundă a operei literare. În expresia feții, în atitudine și gesticulație, în ritmul debitului verbal, în modulațiile vocii actorului ceea ce în drama citită era numai povestire sau transcrierea literară a unei acțiuni devine acțiune cu adevărat. Actorul transformă toate indicațiile textului în trăire prezentă de o mare intensitate. Și aceasta nu numai pentru evenimentele presupuse de poet a se petrece în fața noastră, dar și în legătură cu acelea care pentru necesitățile motivării acțiunii sînt evocate de poet din trecut sau anticipate asupra viitorului. Povestirea luptei lui Rodrigue cu maurii în *Cidul*, a nenorocirii casei lui Agamemnon pe care o face Oreste în *Ifigenia* lui Goethe, dar și a planurilor de crimă și înălțare pe care le urzește Lady Macbeth degajă în complexiunea fizică a actorului aceleași coordonări de reflexe emoționale și expresive pe care le provoacă lucrurile și întîmplările de față, cu amenințările, speranțele și ispitele lor. Actorul ne sugerează astfel în fiecare moment adevărul că trecutul și viitorul nu devin motive ale faptelor noastre decît ocolind prin actualitatea conștiinței. Cu atît mai mult trăirile sale sînt intense și expresive cînd este vorba de acțiuni gîndite și de poet la timpul prezent. Astfel, dacă este adevărat că atîtea din faptele noastre prezente sînt făcute din materia faptelor noastre trecute, din automatismele pe care experiența le-a fixat în noi, în așa fel încît modul nostru de a ne comunica este mai degrabă inexpresiv sau convențional, adevărul acesta nu valorează pentru actor.

Oricare din manifestările fizice ale actorului este produsul unei adaptări spontane și vii la imagina sau sentimentul care au comandat-o. Am spune că în cel mai simplu „da" sau „nu" pe care un mare actor îl pronunță trăiește cu o viață nouă și expresivă faptul intim al afirmației sau negațiunii.

Se poate spune acum că, fiind chemată să realizeze acțiunea închipuită de poet, arta actorului, departe de a fi o copie a operei literare, este mai degrabă prelungirea și culminarea ei. În îndeplinirea acestui rol, actorul simte că relația sa cu textul nu este a unui simplu slujitor, dar aceea a unui artist original, care întrebuințează textul ca un material în vederea scopurilor sale proprii : crearea unei vieți intense și expresive.

ROLUL SENTIMENTULUI ÎN CREAȚIA ACTORICEASCĂ

Problema sentimentului în arta actoricească. — Jocul actorului dezvoltat din sentiment : R. de Sainte-Albine. — Atitudine lucidă și rece a actorului : Riccoboni și Diderot. — Jocul actorului ca artă succesivă și simultană. — Apariția sentimentului în cursul desfășurării jocului : Lessing. — Mărturiile contradictorii ale actorilor. — Rațiunea iluziei sentimentale a actorilor după J. Kjerbüll-Petersen. — Sentimentele periferice în creația actoricească.

În construirea rolului său, dezvoltat pe baza unui text literar, dar pînă la nivelul unei creații originale, actorul adoptă manifestarea multiplă a personagiului pe care îl reprezintă, masca sa cea mai adecvată, presupusul său fel de a vorbi, gesturile și atitudinele care s-ar cuveni să-i fie mai potrivite. Intuiția adîncă a caracterului pe care actorul îl înfățișează se dezvoltă astfel în suma tuturor detaliilor fizice [care] transpar la suprafață, întocmai cum toate organele plantei se ridică din sămînța care a rodit. Unitatea organică a tuturor acestor detalii fizice dovedește că actorul este atît de stăpîn pe intuiția caracterului dat în seama sa, încît nici una din intonațiile, gesturile și expresiile mimicei sale nu apar întîmplător. Toate deopotrivă indică sensul lor convergent către punctul interior al unei concepții, a cărei forță și fecunditate le leagă în unitatea unui întreg in-

destructibil. Jocul unui actor este astfel cu atît mai prețios cu cît manifestă o coerență mai solidă a elementelor sale.

Se pune însă întrebarea dacă toate aceste elemente, constituind ceea ce cu un cuvînt s-ar putea numi reprezentarea unei individualități, au un corespondent și în sentimentul de sine al artistului. Apare cu alte cuvinte problema dacă actorul care întrupează, de pildă, pe regele Lear și care adoptă masca bătrînului, felul său de a vorbi și de a se mișca, resimte în același timp durerea profundă pe care știe atît de bine s-o manifeste. Elementele jocului actorului sînt atît de unificate încît ele dovedesc prin convergența lor felul în care actorul a știut să-și însușească intuiția adîncă a unui caracter omenesc. Dar această intuiție este oare colorată sentimental ? Hamlet este nefericit. Este oare nefericit și actorul care-l întruchipează pe Hamlet, și anume în timpul cît se desfășoară jocul său ? Revolta socială a d-rului Stockmann este oare și a actorului căruia i s-a încredințat acest rol ? Strigătele și gemetele actorului care înfățișează pe Harpagon în clipa cînd a descoperit raptul casetei prețioase sînt ele adevărate ?

Răspunsul imediat al bunului-simț este că elementele jocului actorului, mai cu seamă în clipele de mare intensitate pasională, făcînd parte din categoria manifestărilor corpului nostru care primesc numele de „expresii ale emoțiilor", se înțelege că la baza lor trebuie să existe mișcări adevărate ale sufletului. În lipsa acestora este de presupus că manifestările fizice care ar fi trebuit să le traducă vor deveni din ce în ce mai palide și mai inexpresive. Toate slăbiciunile pe care le înregistrăm în jocul actorilor, toate episoadele care nu izbutesc să trezească în noi pasiune și interes trebuiesc trecute pe seama lipsei emoției corespunzătoare în sufletul actorului. Această părere și-a găsit în veacul al XVIII-lea reprezentantul în R. de Sainte-Albine, autorul lucrării *Le Comédien*, care a avut onoarea traducerii lui Lessing în limba germană. Cine dorește să cunoască o sistematizare a punctului de vedere naiv și popular că jocul actorilor se dezvoltă dintr-un sentiment autentic poate recurge la cartea lui Sainte-Albine, reprezentativă în această pri-

vință. Cititorul poate afla acolo această vedere înfățișată în toate formele și chiar pînă la acea ultimă și neașteptată consecință, potrivit căreia nu pot izbuti cu adevărat în scenele de dragoste ale teatrului decît actorii și actrițele legați între ei printr-o dragoste adevărată.

Dar tot în veacul al XVIII-lea s-a produs o reacțiune împotriva acestui fel de a vedea. Lessing, care a tradus pe Sainte-Albine, traduce și lucrarea lui Riccoboni, *L'Art du théâtre*, care înfățișează tocmai punctul de vedere opus, după care nu numai că actorului nu i se cere sentimentul corespunzător situației pe care o reprezintă, dar care accentuează în același timp că jocul cu adevărat maestru nu trebuie să se întovărășească cu nici un sentiment, actorul putîndu-se astfel să se supravegheze și să se conducă cu o deplină luciditate.

Acela care a dezvoltat însă această concepție într-o scriere capitală, cu un mare răsunet în istoria ideilor pe care le urmărim aci, a fost Denis Diderot, în *Paradoxe sur la Comédien*, o operă scrisă după 1770, dar care n-a văzut lumina tiparului decît în 1830. *Paradoxe sur le Comédien* este un dialog în care unul din interlocutori reprezintă cu spirit și ingeniozitate punctul de vedere al autorului. Motivele care susțin concepția sa nu sînt decît prea numeroase. Căci, în adevăr, dacă sentimentul ar avea vreun rol oarecare în jocul actorului, ne spune Diderot, se înțelege atunci că el nu s-ar putea desfășura de mai multe ori cu aceeași căldură și cu același succes. Repetîndu-se pe sine, jocul actorului s-ar epuiza și ar deveni rece chiar de la a doua reprezentație. Lucrul nu se întîmplă în realitate, ceea ce dovedește că actorul se găsește mai degrabă într-o stare de perfectă luciditate intelectuală, capabilă să se conducă după voie, ba chiar să se îmbogățească cu reflecțiile cîștigate în șirul reprezentațiilor. Trăsăturile caracteristice ale jocului actorului nu pot fi rodul impulsivității, ci al unei atitudini reflexive, care studiază și imită natura. Chiar cînd ele imită izbucnirile cele mai violente ale pasiunii, ele fac parte în realitate dintr-un sistem măsurat, în așa fel încît chiar numai urcarea sau coborîrea lor cu a douăzecea parte dintr-un sfert de ton ajunge să le falsifice. Se înțelege atunci că tonul pe care ni-l inspiră emoția

în viață nu poate fi al teatrului. În reprezentațiile teatrului domnește dimpotrivă o convenție care permite actorului un fel de a vorbi și de a se mișca imposibil în împrejurările obicinuite ale vieții. În izbucnirile pasiunii celei mai vehemente, actorul știe să înlăture diformitățile expresiei din viață, rămînînd demn, elegant sau pitoresc. Lucrul n-ar fi însă posibil dacă, încetînd să se mai supravegheze, s-ar lăsa cu totul în prada emoției reale. Am spus că dacă jocul actorilor s-ar inspira din sentimente adevărate el ar trebui să-și epuizeze forța și căldura o dată cu repețirea lui. Lucrul se întîmplă însă în realitate tocmai dimpotrivă. Actori care au debutat jucînd ca niște automate au devenit adevărați comediani abia mai tîrziu. Ceea ce au cîștigat, așadar, în cursul carierii lor nu e o sensibilitate mai mare, ci mai multă știință și tehnică.

Să adăugăm, cu Diderot, că dacă actorul ar rămîne el însuși, cu înclinațiile sale obicinuite și cu sentimentele sale reale, el n-ar putea susține decît unul singur din rolurile repertoriului, și anume pe acela care i-ar corespunde mai bine. Faptul însă că actorul poate întrupa roluri dintre cele mai deosebite, ba chiar faptul că valoarea sa e cu atît mai mare cu cît aptitudinea sa e mai multiplă și mai diversă, dovedește că la baza rolului pe care îl întrupează nu e nevoie nicidecum să existe înclinațiile și sentimentele adevărate ale omului din el. Chiar în desfășurarea unui singur rol sînt situații atît de felurite, concentrate într-un interval de timp atît de restrîns, încît ar fi cu neputință actorului să le trăiască deopotrivă. Dacă totuși una din aceste situații s-ar nimeri să se găsească în acord cu sentimentul care ar urmări în același timp pe actor, izbucnirea acestuia ar părea aceea a unui acces de nebunie, într-atît ar distona față de obicinuita lui conduită stăpînită. Toate acestea sînt, de altfel, implicate în reprezentarea obștească despre actor, încît atunci cînd dăm cuiva acest nume în viață nu înțelegem să lăudăm în el autenticitatea sentimentului, ci darul disimulării.

Cele două teze înfățișate pînă acum nu sînt, de altfel, singurele care pot fi închipuite în materia care ne

interesează. Între înțelegerea actorului ca un artist mișcat de sentiment și aceea despre valoarea conștiinței reci și stăpînite care îl călăuzește în jocul lui există locul unei concepții intermediare, care și-a găsit în Lessing reprezentantul ei. Pentru a înțelege vederile lui Lessing în această privință este necesar să ne raportăm la acea teorie paralelă și comparativă a artelor de succesiune și simultaneitate pe care a încercat-o el în *Laocoon*. Pornind de la înlăturarea felului în care episodul homeric al lui Laocoon a fost realizat în versurile *Eneidei* lui Virgil și în reprezentarea plastică a cunoscutului grup sculptural, Lessing arătase în lucrarea sa că felurita lui tratare, în redarea poetică și în acea plastică, provine din condițiile intrinsece ale celor două arte. Artă a succesivului, poezia își poate propune reprezentarea mișcărilor pasiunii, o temă pe care însă nu și-o poate propune plastica, ale cărei mijloace nu numai că nu pot reda mișcarea, dar care, fixînd imagina ei simultană sub ochii noștri, trebuie s-o ferească de acea diformitate a unei expresii pasionale pe care chipurile succesive ale poeziei le e îngăduit a le evoca în fugă. De teoriile dezvoltate în *Laocoon* (1766) a trebuit să-și amintească Lessing scriind *Hamburgische Dramaturgie* (1767—1769). Arta actorului îi apare lui Lessing, în această din urmă scriere, că realizează echilibrul între plastică și poezie. Artă a succesivului, întocmai ca poezia, jocul actorului poate înfățișa pasiunea, dar în același timp artă simultană prin atitudinele ei plastice, ea trebuie să asculte de legea unei frumuseți calme deopotrivă cu aceea care inspiră impunătoarele modele ale statuarii antice. „Arta actorului, scrie Lessing,[1] poate și trebuie să-și permită adesea asprimea unui Tempesta, îndrăzneala unui Bernini : aceste calități, în arta dramatică, se bucură de toată puterea de expresie care le este proprie, fără a deveni izbitoare în chip neplăcut, ca în artele plastice, ale căror opere sînt permanente. Actorul nu trebuie însă să rămînă în aceste atitudini : gesturile care le precedă trebuie să prepare pe spectator, dar acelea care le urmează trebuie să-i readucă treptat corpul în limitele

[1] *Hamburgische Dramaturgie*, no. III, 8 mai 1766.

obicinuite ale bunei grații." Dacă însă actorului îi este îngăduit să reprezinte mișcările pasiunei, îi este oare permis să se lase și dominat de ea ?

În această privință, Lessing emite o interesantă vedere, care anticipează cunoscuta teorie psihofiziologică a emoțiilor. „Există o lege, scrie în această privință Lessing, în virtutea căreia modificațiile sufletului care aduc aminte schimbări în habitudinele corpului pot fi produse la rîndul lor prin aceste schimbări ale corpului." În virtutea acestei legi arată Lessing cum actorii care imită semnele exterioare ale unei pasiuni pot ajunge pînă la urmă a fi dominați de ea. Dacă astfel un actor va imita mînia, el va ajunge pînă la urmă s-o resimtă, deși numai într-un mod vag, ba chiar s-o manifeste fizic cu o adecvare a mișcărilor pe care nu o avusese la început. Natura sentimentului care se dezvoltă în aceste împrejurări este, fără îndoială, deosebită de aceea a sentimentelor iscate în împrejurările vieții. El nu „egalează în durată și căldură pe acela care își are izvorul în suflet, rămînînd totuși destul de energic în momentul reprezentării pentru a produce acele schimbări involuntare în habitudinele corpului, care sînt aproape singurele semne după care credem a recunoaște cu siguranță emoția interioară". Acest sentiment, apoi, după teoria generală înfățișată mai sus, trebuie temperat prin reculegere și reflecție, încît, considerată în totalitatea ei, arta actorului apare ca un amestec caracteristic de flacără și răceală. Față de problema sentimentului, atitudinea lui Lessing constă, așadar, a-i recunoaște un rol sigur, dar nu la temelia și ca un motor al jocului artistic, ci numai în cursul desfășurării acestuia și într-o dozare potrivită cu factorul opus al unei lucidități călăuzitoare.

Față de toate acestea, este interesant de văzut ce spun actorii înșiși asupra rolului pe care îl joacă sentimentul în creația lor. Ideea de a găsi soluția problemei urmărite aci prin examinarea observațiilor pe care marii actori le-au făcut asupra lor înșiși a apărut, de altfel, unora din cercetători. Acestei idei îi datorăm acel bogat material de amintiri actoricești totalizat de L. Kjerbüll-Petersen în două substanțiale articole ale cărții sale *(Die Schauspielkunst)*. Amintirile și mărturisirile examinate de

Kjerbüll-Petersen se pot însă și ele sistematiza între cele două puncte de vedere opuse înfățișate mai sus și după care jocul actorului este înțeles cînd ca un produs al sentimentului, cînd ca rezultatul unei reci atitudini intelectuale, care știe să se stăpînească și să se conducă. Mărturiile actorilor nu sînt nicidecum unitare. Printre aceștia, sînt unii, ca Iffland, marele actor german de la finele veacului al XVIII-lea, care declara că „poate provoca iluzia în spectatorii săi numai actorul care se uită cu desăvîrșire pe sine în avantagiul creațiilor fantaziei sale". Dar sînt poate mai numeroși actorii întruniți în aceeași părere cu Kainz, care nu uita să strige acelora dintre colegii săi mai tineri care se lăsau în prada unor mari izbucniri de temperament adevărul că „arta este tehnică". Studiul declarațiilor culese din gura sau din amintirile scrise ale marilor actori nu sunt deloc concludente. Soluția problemei o întrevede ca atare Kjerbüll-Petersen în urmărirea felului în care procesul creator se desfășoară în sufletul actorului, pentru a se întreba apoi în care din etapele acestui proces joacă sentimentul un rol oarecare. În lumina acestui fel de a considera problema ajunge Kjerbüll-Petersen la constatarea că numai prima din etapele procesului creator este străbătută de sentiment, aceea a asimilării emoționale a rolului, pe cînd etapele următoare, în care actorul își însușește rolul pe cale reflexivă și îl coordonează în unitatea spectacolului, pînă în momentul în care atinge stadiul producției publice, sînt dominate mai degrabă de inteligență critică și lucidă. O astfel de concluzie soluționează însă problema în felul tradițional al lui Diderot, căci întrebarea se pune îndeobște numai în legătură cu faza ultimă a manifestării actorului, aceea în care aducînd pe scenă rezultatele muncii sale de pregătire opera sa poate fi atunci considerată ca terminată.

Cum se face însă că tocmai în legătură cu această din urmă fază declarațiile actorilor sînt contradictorii? Kjerbüll-Petersen socotește că în timpul jocului actorul se găsește într-o stare de surescitare care cu greutate i-ar permite să se analizeze. Din acest punct de vedere chiar declarațiile actorilor rămîn, fără îndoială, de o valoare

cu totul problematică. Dar, incapabil de a se analiza, actorul devine cu ușurință victima iluziei care confundă între starea sa emoțională, provocată de ceea ce se numește focul rampei, și sentimentul rolului pe care îl întrupează. Pentru că starea sa sufletească este puternic colorată sentimental, actorul poate ușor crede că sentimentul acesta este chiar al oamenilor și situațiilor pe care le incarnează. Cînd, în sfîrșit, aplauzele asistenței vin să-l răsplătească, ele nu contribuie nicidecum să răspîndească iluzia sa. Dimpotrivă, încurajat de aprobarea publicului, actorul simte potențîndu-se în sine acea stare de beție emoțională nedespărțită de apariția lui în scenă și care atît de ușor poate fi luată drept sentimentul care în practica vieții ar corespunde rolului său.

Spunem că declarații de-ale actorilor pot fi găsite pentru întărirea oricăreia din vederile teoretice înfățișate mai sus. Teza lui Sainte-Albine, deopotrivă cu aceea a lui Diderot se pot ilustra cu unele sau altele din documentele culese în literatura actorului. Acestea pot oferi, de altfel, sprijinul lor și interesantelor vederi formulate de Lessing în legătură cu locul pe care îl ocupă sentimentul în creația actoricească. Instructivele capitole ale lui Kjerbüll-Petersen aduc unele exemple despre felul în care actorii adoptă o serie de practice sugestive înainte de reprezentație, tocmai pentru a putea obține acea stare sentimentală căreia Lessing îi tăgăduia durata și căldura, dar din care se pot dezvolta totuși „acele schimbări involuntare în habitudinile corpului care sînt aproape singurele semne după care credem a recunoaște cu siguranță emoția interioară". Astfel, dacă Weidner cerea în zilele în care urma să joace rolul lui Filip în *Don Carlos* să fie tratat acasă cu deferența care se cuvine unui rege; dacă despre Garrick se povestește că adopta pentru întreaga zi caracterul omului pe care trebuia să îl întrupeze seara, lucrul se explică din nevoia acestor actori de a-și modifica sentimentul lor intim într-un fel care să le permită nimerirea atitudinilor și mișcărilor fizice adecvate.

Ceea ce obține însă în asemenea împrejurări actorul nu este un sentiment serios, ca acela care, după expresia lui Lessing, „ar avea izvorul său în suflet". Senti-

mentele la care în aceste ocazii face apel actorul pentru a-i sprijini şi coordona jocul său fac mai degrabă parte din categoria acelor afecte periferice ale conştiinţei, despre care psihologia mai nouă s-a ocupat uneori. Se poate distinge într-adevăr între afecte periferice şi afecte centrale, ca, de pildă, în împrejurarea unei veselii uşoare care ne-ar distrage de la o durere mai statornică şi dorinţa pătimaşă şi obsedantă de a ne răzbuna de răul sau ofensa pe care cineva ne-ar fi adus-o. În primul caz afectul este periferic, el nu aderă cu centrul profund al eului. În al doilea caz afectul este central. Ce fel de afect este însă acela pe care actorul îl caută chiar mai înainte să înceapă a juca sau pe care jocul i-l dăruieşte în tot cazul, în virtutea realităţii psihofiziologice care evocă un conţinut sentimental îndată ce corelatul său fizic e dat ? Acest afect este, fără îndoială, din categoria periferică. El este mai degrabă o atitudine sentimentală decît un sentiment adevărat. Şi tocmai pentru că acest sentiment rămîne periferic, pentru că el nu aderă cu eul nostru mai profund şi nu umple conştiinţa, se înţelege de ce reflecţia şi critica, luciditatea care se stăpîneşte şi care se conduce, poate să i se întovărăşească, fără să-l înlăture. Alternativa sentiment-luciditate este reală numai dacă primul ei factor e înţeles ca un sentiment adevărat, deopotrivă cu acelea pe care le trezesc situaţiile practice ale vieţii. Alternativa se risipeşte însă dacă precizăm că singurul sentiment despre care se poate vorbi în cazul actorului este unul pur atitudinal şi capabil în chip firesc de a se însoţi cu orientările inteligenţii.

VIRTUOZITATE ŞI ÎNCADRARE

Replica şi problema sentimentului în jocul actorului. — Scopul spectacolului nu e jocul actorului, ci unitatea lui. — Virtuozitatea actoricească. — Motivele ei permanente şi istorice. — Motivele care au condus la decăderea virtuozităţii în teatrul modern. — Încadrarea actorului în mediul uman şi extrauman al scenei. — Funcţiunea regizorului.

Pe lîngă motivele înfăţişate mai înainte, actorul nu se lasă şi nu trebuie să se lase dominat de un sentiment adevărat, deopotrivă cu acelea care răsar în împrejurările serioase ale vieţii, şi pentru motivul că jocul său e nevoit să se încadreze în unitatea scenei în care el nu apare singur. În afară de scenele monologate şi de lungile tirade, ţinute în mare cinste altădată, dar pe care repertoriul modern al teatrului tinde să le elimine din ce în ce mai mult, actorul joacă încadrat. Cuvintele pe care le pronunţă, atitudinele pe care le ia, gesturile pe care le execută nu sînt, aşadar, manifestări singulare, ci replice, adică feluri de-a fi şi de-a face condiţionate şi care condiţionează. Actorul trebuie în consecinţă să-şi călăuzească replicele sale, pentru a le pune de acord cu acelea pe care le-a primit şi pe care doreşte să le producă : o împrejurare cu neputinţă de obţinut dacă el s-ar lăsa în prada unor sentimente reale. Fenomenul replicei

ne procură astfel un argument nou în problema sentimentului.

Nesocotirea imperativului încadrării falsifică întreaga reprezentație teatrală. Neajunsurile care decurg din această nesocotire nu pot fi remediate nici de cel mai de seamă actor, necoordonat în ansamblu, al cărui joc rămîne astfel fără nici o rezonanță și fără nici un ecou. Astfel, la întrebarea dacă scopul adevărat al unei reprezentații de teatru stă în ocazia pe care ea o oferă unui actor de a se manifesta sau în unitatea ei vie și organică, răspunsul nu poate fi decît în sensul ultimului termen al acestei alternative. Împrejurarea a fost recunoscută totdeauna în teoria modernă a artei actorului. În acest sens scrie C. Hagemann[1]: „Caracterele unei drame sînt concepute ca mijloace în vederea unui scop: ca mijloace pentru promovarea acțiunii dramatice. Omul izolat, închipuit de poet, nu este niciodată un scop în sine. Marea eroare de a socoti dimpotrivă o aflăm afirmată de virtuozi, pe care publicul continuă a-i încuraja chiar în zilele noastre în manifestarea lor antiartistică. Caracterul dramatic n-are însă îndreptățirea lui estetică la viață decît ca un membru în marginele unui întreg. Numai acest întreg este un scop în sine". Alternativa virtuozitate-încadrare este, așadar, dătătoare de măsură pentru întreaga orientare estetică a reprezentației teatrale. În fața ei trebuie să ne oprim cîteva clipe.

Virtuozitatea este un capitol care aparține mai degrabă trecutului mișcării teatrale. Tendința spre virtuozitate există cu toate acestea în sufletul oricărui actor. Ea este un element oarecum normal al psihologiei lui, pe care însă actorul trebuie să-l observe și să-l reprime, pentru bunul succes final pe care îl urmărește. Se poate în adevăr vorbi de un anumit individualism al actorului, de o pornire spre indisciplină, legată de însuși darul de a se transforma, de a aplica măști variate peste chipul său adevărat și care alcătuiește talentul său. Nefiind legat de forma invariabilă a unei individualități, actorul simte în sine pornirea de a se desface de orice legătură

---

[1] *Der Mime. Die Kunst des Schauspielers und Opernsängers*, 1919, p. 130.

și acestei împrejurări i se datorește pornirea sa către indisciplină, o temelie din care se dezvoltă virtuozitatea, adică acel fel de a juca în care mijloacele de exprimare se potențează fără nici o considerație pentru întregul în care ele urmează să se coordoneze. Dacă însă virtuozitatea stă într-o strînsă relație cu însuși caracterul intim al actorului, mișcarea modernă a teatrului a încercat s-o tempereze, sub presiunea unor condiții pe care nu le vom putea aminti decît după ce vom fi enumerat cauzele care o mențineau în trecut.

Pentru a înțelege aceste din urmă cauze este necesar să accentuăm încă o trăsătură în natura virtuozității afară de acea pornire spre indisciplină cu care ea se asociază și despre care tocmai am pomenit. Această trăsătură nouă este înclinarea virtuozității spre *tipizare*. Manifestările virtuozității sînt totdeauna tipice. Un virtuoz al pianului sau al vioarii au totdeauna tendința să ajungă la un fel de *standard* al specialității respective, la o manifestare de o perfecțiune maximă și invariabilă. Astăzi încă performanțele unui Paganini sau Liszt sînt tipice și exemplare pentru oricine se încearcă în repertoriul lor. Lucrul nu este deosebit pentru actori, dar numai întru cît repertoriul actoricesc îngăduie creații tipice, desăvîrșite și invariabile.

Astfel de creații erau, fără îndoială, posibile în repertoriul mai vechi. *Commedia dell'arte* aducea necontenit, prin toată varietatea mijloacelor pe care le putea închipui, aceleași figuri tipice, pe Pantalone și pe Dottore, pe Scaramuccio și pe Scapino, pe Colombina și pe Marinetta. Toate aceste personagii înfățișau un caracter omenesc simplificat la o singură însușire esențială, manifestau o anumită specialitate comică, adoptau o mască și purtau un costum neschimbat. Actorul care izbutise vreodată să întrupeze mai bine unul din aceste personagii lasă un model tipic și imuabil, pe care creația ulterioară nu năzuia decît să-l poată reproduce în cele mai bune condiții. Succesul acestei năzuințe alcătuia virtuozitatea. Spectacolul unei *commedia dell'arte* se desfășura în așa fel încît fiecare scenă aducea apariția cîte unuia din aceste personagii, al cărui merit era să înfățișeze cu

o virtuozitate cît mai mare caracterul comic și felul lui de a fi, cunoscut mai dinainte.

Cînd acest gen de spectacole fu înlocuit prin comedia și tragedia clasică, tendința spre virtuozitate nu slăbi nicidecum. Comedia și tragedia clasică prezintă caractere omenești fără îndoială mai complexe, dar organizate deopotrivă în jurul unei însușiri unice și reprezentative. În practica acestui repertoriu se stabilesc specialitățile despre care și astăzi se vorbește în teatru, cum sînt primul amorez și ingenua, *raisonneur*-ul și servitorul, subreta și intrigantul, confidentul și confidenta ș.a.m.d. Specializarea actorului pe tipuri alcătuia ca și în *commedia dell'arte* a trecutului un bun teren pentru dezvoltarea virtuozității. Căci oricare din tipurile enumerate nu putea fi realizat în condițiile cele mai bune decît într-un singur fel, propus totdeauna ca model generațiilor mai noi de actori. Plăcerea pe care un spectacol clasic de teatru îl putea oferi era, așadar, de a regăsi pe primul amorez sau pe ingenuă, pe *raisonneur* sau pe intrigant desfășurîndu-și arta lor după modelul cel mai desăvîrșit al specialităților respective. Ceea ce publicul dorea să regăsească era totdeauna un virtuoz al rolurilor stabilite definitiv în trăsăturile lor esențiale.

Se înțelege ce consecințe putea produce virtuozitatea în teatrul mai vechi. Specialitățile clasice mergeau, de fapt, împotriva creațiilor diferențiate, încurajînd convenționalismul. „Cine a fost multă vreme în provincie, scrie F. Gregori,[1] unde specialitățile sînt încă oarecum păstrate, cunoaște mișcările stereotipe ale multor *bon-vivants* sau doamne de salon, cu care aceștia dispută aproape toate rolurile repertoriului modern." Ceea ce rezultă însă mai departe nu este numai această rigiditate convențională, resimțită atît de supărător de iubitorii de teatru, dar și o consecință deosebită de cele amintite pînă acum, și anume o secătuire a oricărei puteri inventive, în avantagiul unei dibăcii automatice, care, lipsindu-se de talent, se mulțumește cu cea mai bună imitare a unui anumit fel de-a fi. Contrapartea virtuozității este, așadar, automatismul, în care sfîrșește, de fapt, orice

[1] *Der Schauspieler*, 1919, p. 60.

aptitudine creatoare în teatru. Scena nu poate fi salvată de aceste degenerări decît prin eliminarea specialităților teatrale. O împrejurare pe care asociația germană a directorilor de teatru a înțeles-o atunci cînd încă din veacul trecut a hotărît suprimarea denumirilor tipice amintite mai sus din lista oficială a personalului teatrelor.

Evoluția modernă a literaturii dramatice a decurs, de altfel, în același sens. Am arătat încă din al doilea capitol al acestei lucrări importanța crescîndă a textului literar în mișcarea teatrală modernă, o împrejurare al cărui răsunet imediat a fost temperarea autonomiei artei actorului. Legat mai strîns ca altădată de inspirația poetului, actorul se simte în același timp mai mărginit în acel fel de practică a artei sale care alcătuia virtuozitatea sa. Nevoit să deservească un text literar și să împrumute vocea sa unui poet, actorul nu mai poate năvăli în primul plan de importanță al spectacolului cu vehemența virtuozității sale din trecut. Decadența virtuozității trebuie trecută în bună parte pe seama respectului modern față de opera dramatică a poetului.

Aceste opere dramatice au devenit din ce în ce mai puțin tipice și treptat mai individuale. Caracterele repertoriului modern nu mai manifestă acea raționalitate internă, acea stilizare și simplificare a lor care ne întîmpină în tragediile și comediile repertoriului clasic. Un Ibsen și un Gerhardt Hauptmann, un François de Curel și un Bernard Shaw creează figuri de o complexitate internă atît de mare încît e cu neputință de a fi întrupate prin mijloacele tipice ale virtuozității. Se poate pune în adevăr întrebarea : în care din categoriile virtuozității ar putea intra niște caractere ca Rosmersholm sau Ioana d'Arc ? Actorul care ar încerca să întrupeze aceste roluri cu mijloacele *raisonneur*-ilor sau ale actrițelor ingenue de altădată n-ar izbuti decît să distrugă individualitatea lor și să le facă inferioare creațiunilor poeților.

Aceste piese sînt apoi drame de idei și, în consecință, prezentarea lor reclamă o interiorizare în jocul actorilor care se opune pompei exterioare, legată strîns de orice manifestare de virtuozitate. Actorul virtuoz tinde în adevăr să sugereze o idee foarte accentuată despre întin-

derea și abilitatea puterilor sale artistice. Iată însă că aceste puteri trebuie să devină discrete atunci cînd atenția publicului este solicitată, dincolo și mai departe decît ele, de un conținut de idei delicate sau profunde. Ce să mai spunem apoi de dramele de atmosferă, care alcătuiesc poate noutatea cea mai de căpetenie a repertoriului contimporan? Individualitatea actorului trebuie să se absoarbă aci în atmosfera generală a piesii și în consecință ea trebuie să renunțe la paradarea vechii virtuozități. O piesă ca *Hanneles Himmelfahrt* de Gerhardt Hauptmann sau ca *Orbii* de Maeterlinck cer actorului o desăvîrșită renunțare la punerea în lumină a puterilor lui impetuoase, în avantagiul întregului care trebuie servit. Virtuozitatea n-ar avea aci nici un cuvînt. Imperativul încadrării deține aci comandamentul suprem. Evoluția modernă a dramei a adus astfel cu sine disciplinarea treptată a actorului și recunoașterea adevărului că forța sa creatoare trebuie să se pună în serviciul dramei ca întreg.

Specialitățile în teatrul modern au devenit apoi imposibile și pentru un alt motiv, pe care un estetician ca Max Dessoir îl pune o dată în lumină cu multă finețe. Concepția evoluționistă a vieții, absorbită de noi din mediul darwinismului, ne învață că un caracter omenesc nu este niciodată gata de la început, că el se dezvoltă treptat. *Raisonneur*-ul sau intrigantul ni se înfățișează ca atare de la prima lor intrare în scenă, în timp ce singurul adevăr căruia îi putem da noi crezare este acela care *ni le prezintă* cum ele se înfățișează treptat. „Punctul de vedere biologic, scrie Max Dessoir,[1] ne-a intrat în carne și sînge. Nu numai procesele naturale, dar și evenimentele vieții sociale și individuale sînt considerate de noi din unghiul doctrinei evoluționiste. De aceea resimțim ca ceva care se izbește de obicinuințele noastre moderne de gîndire cînd un actor începe să joace cu o mască rigidă și cu mijloace prestabilite de caracterizare, în loc ca el să tindă către o dezvoltare înceată și consecventă, înzestrată cu toate sinuozitățile subtile pe care poetul le-a pus în rolul său." Pentru a obține impresia

[1] *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, p. 346.

evoluției organice a unui caracter este însă neapărat necesară renunțarea la acele tipare fixe care constituiesc specialitățile vechiului teatru.

Evoluția unui caracter se face apoi sub presiunea mediului omenesc în care el trăiește. Societatea ne determină în felul nostru de a fi, și această idee trebuie să devină sensibilă într-o reprezentare teatrală. „Desfacerea rolului principal de actorii care întrupează celelalte roluri, îngăduită altădată, devine intolerabilă pentru epoca gîndirii sociale, scrie M. Dessoir. Din întreaga dramă trebuie să ne întîmpine o anumită sferă spirituală, în interiorul căreia un factor poate apărea mai important decît altul, rămînînd totuși strîns legați între ei." Evoluția unui caracter se face apoi sub influența lucrurilor care îl înconjoară, după cum acestea primesc marca oamenilor care le întrebuințează. Nimic din ceea ce stă în preajma noastră nu rămîne fără ecou în sufletul nostru, după cum nimic din acestea nu refuză marca pe care le-o putem imprima. Oameni și lucruri stau într-o neîntreruptă legătură funcțională, pe care reprezentația teatrală trebuie s-o sugereze înconjurînd pe actor cu obiecte care consună [1] cu procesele presupuse că se desfășoară în sufletul lor. Justificarea psihologică a decorului trebuie căutată aci. Dar tot aci găsim și motivele care condamnă orice decor care, depășind rolul lui psihologic, se constituie într-o simplă ornamentație adăugată din afară spectacolului, devenit astfel încărcat și compus din elemente eterogene și neasimilate.

Se pune acum întrebarea : cine va realiza această îndoită unificare a actorilor între ei și cu obiectele care îi străjuiesc? În epocile mai vechi ale teatrului, tradiția purta de grije ca spectacolul să nu devină o simplă însumare întîmplătoare de roluri izolate. Tradiția putea îndeplini pe atunci această funcțiune, trupele teatrale fiind constituite în mare parte din membrii aceleiași familii. [2] Actorul se năștea actor și dobîndea învățătura trebuincioasă în cercul restrîns al familiei sale. Tot aci dobîndea el și indicațiile necesare adaptării la unitatea

---

[1] În textul de bază : consumă (n. ed.).
[2] Cf. L. Kjerbüll-Petersen, *op. cit.*, p. 258 urm.

spectacolului. Cînd însă forța tradițiilor slăbi, o dată cu închegarea personalului teatral din elemente de proveniență deosebită, s-a resimțit nevoia unui artist nou, care să lucreze în sensul unificării spectacolului. Acest artist nou deveni *regizorul*.

Suveranitatea regizorului în teatrul modern este un fenomen relativ nou. Goethe, care în atîtea lucruri ale teatrului a avut idei fructuoase, a resimțit nevoia regizoratului și l-a inițiat, atît prin scrierile sale, cît și prin practica sa la teatrul din Weimar. Totuși, abia în zilele noastre a început să se vorbească despre regizori ca despre niște artiști care dețin o importanță capitală în închegarea unui spectacol. Printre ei, numele lui Max Reinhardt strălucește cu o glorie incomparabilă. Într-o lucrare pe care prietenii și elevii marelui regizor i-au închinat-o, [1] se accentuează cu multă energie rolul lui Reinhardt în mișcarea teatrală a timpului nostru. „Poetul poate să cîștige din nou o influență mai mare asupra teatrului, ni se spune, actorului i se vor putea acorda libertăți mai mari: nimeni nu va putea nesocoti însă în viitor mîna omului care singur poate să plăsmuiască o creație scenică unitară și să-i aplice pecetea personalității sale." Rolul acesta istoric îi revine lui Reinhardt.

Ce departe sîntem, cînd considerăm opera lui Reinhardt, de concepția teatrului ca o simplă copie spațială a textului. Între text și spectacol s-au introdus pentru analiza noastră nu numai plusul creator pe care îl aduce jocul actorului, dar și acțiunea de unificare a actorilor între ei și cu mediul scenic care i se datorește regizorului. Care sînt mijloacele acestei acțiuni este însă o altă problemă, în fața căreia cercetarea noastră nu se poate opri.

---

[1] *Reinhardt und seine Bühne*, ligb. von. E. Stern und H. Herald, 1920, p. 3.

SITUAȚIA SOCIALĂ ȘI MORALĂ A ACTORULUI

Atracția societății pentru actor. — Vraja artei actoricești. — Caracterul sugestiv al mijloacelor ei. — Imputările se se fac actorului: Lipsa de caracter. — Excitabilitatea și vanitatea. — Rezistența sa față de civilizație și viața socială. — Confuzia între sfera vieții și a artei. — Nevoia separării între aceste două sfere. — Rolul culturii generale în formarea unui actor.

Un studiu asupra problemelor generale pe care le pune arta actorului nu se poate termina mai înainte de-a lua în cercetare poziția pe care o adoptă societatea față de persoana morală a acestuia. Actorul provoacă în societate o îndoită reacțiune, de atracție și îndepărtare, pe care este necesar s-o considerăm cu atenție, pentru a-i afla cauzele profunde și statornice, ca și pe acelea trecătoare, menite să dispară într-un regim dominat de rațiune. Nu ne putem despărți deci de subiectul nostru fără a încerca să ne deschidem un drum propriu în stufișul întrebărilor relative la situația morală și socială a actorului și la ameliorările care pot fi sperate în această privință.

Am spus că actorul exercită o mare atracție asupra publicului. Actorul oferă în adevăr contimporanilor lui satisfacția în închipuire a unei nevoi latente în fiecare din noi. Încă din primul capitol al expunerii de față,

am arătat că arta actorului se dezvoltă dintr-o înclinare foarte generală printre oameni, dar pe care abia actorul o realizează cu oarecare plinătate. Această înclinare este tendința de a varia forma relativ stabilă a individualității noastre, pentru a intra în forme noi și trecătoare. Față de prizonieratul pe care îl alcătuiește cadrul nostru stabil de viață, simpatia cu manifestarea actoricească constituie o eliberare, al cărei farmec îl transformăm în favoare pentru persoana care ne-o provoacă, adică pentru actor. Arta actorului măgulește toate veleitățile vieții noastre, toate dorințele vagi și neformulate care există în noi. Atîta vreme cît ne menținem sub vraja ei, destinul nostru se schimbă în închipuire și un sentiment de sine mai nou și mai puternic ventilează monotonia atmosferei obicinuite a vieții. Actorul, pricina acestei transformări fericite a sentimentului de sine, primește atunci omagiul publicului. În chipul acesta se întemeiază influența pe care actorul o dobîndește în societatea contimporanilor.

Această influență este apoi cu atît mai mare cu cît mijloacele ei fac parte dintr-o categorie prin excelență sugestivă. Materialul expresiv al artei actorului este în cea mai mare parte a lui constituit din mișcări : mișcări ale feței și ale întregului corp, apoi modulații ale vocii și modificări ale debitului verbal, adică mișcări aplicate manifestării sonore. Dacă este atunci adevărat că toate reprezentările care pătrund în conștiința noastră au tendința de a se realiza, reprezentarea mișcărilor are această *tendință* într-un grad cu atît mai înalt. Așa se explică cum toate generațiile, mai cu seamă în elementele lor mai sugestibile, în lumea tineretului și a femeilor, adoptă feluri de-a fi puse în circulație de actori. Se cunoaște care este rolul actorilor în impunerea așa-numitei „mode". Influența actorilor asupra atitudinelor exterioare ale societății este în realitate cu mult mai mare. Un bun observator poate găsi fără multă greutate moduri ale conduitei externe, chipuri de-a saluta și de-a te adresa, de-a te îmbrăca și a vorbi care stau într-o strînsă dependență cu vreunul din modelele actoricești care s-au bucurat de-o mare trecere într-o epocă anumită.

Dacă toate acestea constituiesc rațiunea suficientă și cauza favoarei speciale de care actorul se bucură în mijlocul societății, sînt apoi numeroase motivele care explică îndepărtarea pe care în unele cazuri o resimte față de el. Această îndepărtare este un sentiment pe care ar fi de prisos să ni-l ascundem. El există din timpuri foarte vechi ale civilizației noastre. Întrebarea este numai dacă, o dată cu luminarea conștiinței publice și cu purificarea conștiinței artistice a actorului, sentimentul acesta este menit să dispară, acordîndu-se actorului dreptatea și stima pe care, după natura contribuției sale în cultura timpului, el le merită fără îndoială. Astfel, dacă paginile de față vor contribui cu măsura lor modestă să provoace o mișcare de revizuire a acelui sentiment care nedreptățește de atîtea ori pe actor, așternerea lor nu se va fi petrecut în van.

Ceea ce se întoarce de cele mai multe ori ca o învinuire împotriva actorului este însuși caracterul esențial al darului său artistic. Actorul este ființa care prin însușirea unei mari mobilități, capabilă să-și asume chipuri de manifestare și reflexe inedite față de felul său obicinuit de-a fi, realizează peregrinarea în cele mai variate forme de individualitate. Am arătat în altă parte că darul actoricesc trebuie socotit cu atît mai mare cu cît el îngăduie intrarea în individualități cît mai numeroase și mai deosebite. În asemenea împrejurări se afirmă că, dacă actorul poate să adopte individualitățile cele mai diverse, el n-are în realitate nici una. Actorul ar fi astfel o ființă lipsită cu desăvîrșire de caracter. Ceea ce prețuim sub numele de „caracter“ în felul de-a fi al unui om este statornicia sa, felul previzibil al reacțiunilor sale. Fără însușirea caracterului, coexistența în societate n-ar fi cu putință. În lipsa oricărei unități a persoanei, întîlnirile noastre cu semenii ar fi abandonate unei anarhii care ar face imposibilă înjghebarea oricăror relații sociale. Din această pricină caracterul este calitatea mai mult prețuită de societate, în timp ce constatarea absenței lui se întovărășește totdeauna cu un puternic sentiment de dezaprobare. Acest sentiment atinge persoana actorului, judecată ca fiind prin însăși constituția ei lipsită cu totul de caracter.

Facultatea de-a intra în individualități variate se întemeiază apoi pe o structură nervoasă deosebit de excitabilă. Un caracter, un „om dintr-o bucată", cum spune poporul, manifestă totdeauna o anumită impermeabilitate față de impresiile nervoase. Linia de conduită a unui caracter nu se lasă deviată de noile impresii care pătrund în conștiință. Constituția nervoasă a actorului trebuie, dimpotrivă, să fie foarte receptivă pentru toate impresiile capabile să determine atitudinea sa în sensul noii individualități pe care dorește să și-o asume. Actorul nu poate fi preocupat de o linie de conduită unitară; el nu se lasă stînjenit de sinuozitatea permanentă a unei individualități fluctuante. De aceea temperamentul nervos care-l servește mai bine nu este acela care-l menține într-un fel de-a fi nezdruncinat, ci unul care-l împinge la deviații și rătăciri. Excitabilitatea actorului este o însușire cunoscută. Ea este răspunzătoare de acel fel de viață nedisciplinat și pasional în care atîtea din talentele actoricești s-au irosit înainte de vreme. Tot ea explică greutatea de-a conduce o societate actoricească și nevoia absolută, recunoscută în toate timpurile, de-a o guverna cu puteri autocratice.

Ceea ce scade apoi valoarea socială a actorului este vanitatea sa. Deopotrivă cu toți artiștii, actorul creează în vederea unui public, a cărui aprobare el dorește s-o dobîndească. Dar pe cînd prezența publicului este mai îndepărtată și influența ei mai slabă în ce privește opera pictorului și a sculptorului, a poetului și a muzicantului, actorul se găsește cu publicul său într-un contact permanent, ale cărui consecințe sînt esențiale pentru întreaga sa conduită. Fiind în măsură să cunoască aprobarea sau dezaprobarea directă și spontană a publicului său, actorul va fi înclinat să facă tot ce-i va sta în putință pentru a obține pe una și a evita pe cealaltă. Preocuparea exagerată de a rămîne în gustul publicului este unul din neajunsurile de căpetenie ale firii actoricești, chiar în ce privește urmările lui curat artistice, ca una din care decurge acel spirit de concesie față de mase, de nesuferit pentru martorii ei mai rafinați. Primind apoi recompensa muncii sale de creație în forma acelui omagiu furtunos care marchează aproape fiecare zi

a unei cariere norocoase, actorul poate cădea în păcatul unei exagerate închipuiri de sine : un defect care suprimă, o dată cu orice îndoială, orice putință de-a te corecta și adînci.

Poate că forma cea mai nesuferită a vanității care stăpînește pe unii actori este aceea concepută în legătură cu corpul lor. Dorința de-a plăcea prin corp, sensibilitatea la admirația adusă corpului stă la baza multor erori morale. Suficiența fizică este ridicolă. Ea poate deveni odioasă printre acele elemente ale teatrului la care pornirea de-a valorifica frumusețea corpului poate coborî adînc pe panta josniciei. Această pornire poate fi recunoscută atît printre unii bărbați, cît și printre unele femei din teatru. Mai cu seamă prin acestea din urmă teatrul capătă un anumit rol în viața unei societăți, pe care civilizația viitoare va trebui să-l corecteze. Împrejurarea era prevăzută și temută în teatrul antic sau chiar în acela de mai tîrziu, în care femeilor le era interzis să apară pe scenă, rolurile femenine urmînd să fie interpretate de băieți travestiți. Cînd însă femeilor începu a le fi îngăduit accesul scenei, o nouă problemă a moralei sociale își făcu apariția, a cărei soluție demnă se găsește încă în curs.

Civilizația modernă poate chiar sancționa în persoana actorului pe infractorul permanent al normelor ei. Față de sistemul de valori al civilizației, actorul poate apărea drept tipul unei umanități mai vechi, drept o ființă anticivilizatorie, un exemplar retrograd al vechilor culturi magice. În această privință, Julius Bab, unul din cunoscătorii cei mai buni ai problemelor teatrului, a așternut considerații demne în adevăr a fi meditate. „Arta actoricească, scrie Julius Bab [1], este o artă străveche. Prin forma și esența ei, ea provine dintr-o epocă în care oamenii nu întrebuințau încă inteligența, conceptul și cauzalitatea pentru a se orienta în mijlocul lumii și pentru a învinge frica de viață. Felul în care un pictor sau un poet creează, în afară de existența lor particulară, opere care manifestă viața lor intimă și sînt menite să lucreze asupra altor oameni cuprinde în sine ceva rela-

[1] *Das Theater im Lichte der Soziologie*, 1931, p. 82 urm.

tiv rațional. În arta actorului însă se afirmă acea ființă primitivă a teatrului magic și vrăjitoresc prin care o creatură anumită se schimbă pe calea extazului în alta..." De aceea, concentrîndu-și vederile sale într-o singură formulă, Julius Bab crede a putea afirma că în realitate „actorul aparține unei forme de civilizație mai primitivă decît reprezentanții civilizației moderne".

Această situație a actorului în mijlocul societății moderne explică greutatea de a-l încadra în vreuna din clasele societății. Este actorul un burghez? Este el un proletar? Fără îndoială că, o dată cu înfrîngerea vechilor prejudecăți, burghezia devine din ce în ce mai concesivă față de lumea teatrului, admițînd să-i încredințeze odraslele ei. O mare parte din actorii teatrului modern își au origina în burghezie. Siguranța și stabilitatea relativă a întreprinderilor teatrale moderne, subvenționate de stat uneori, sprijinite alteori de un public amic și înstărit, au permis la rîndul lor organizarea unei profesiuni actoricești în cadrul căreia să se dezvolte o viață de un nivel și de o îndestulare burgheză. Și cu toate acestea, nu este sigur deloc că actorul se poate pînă la urmă încadra cu succes în ordinea socială burgheză. Se poate, dimpotrivă, susține că firea sa rebelă și mobilă, nemărginită de nici o legătură, condamnă pe actor a rămîne totdeauna în afară de structura stabilă a societății. Năzuința de a se statornici îi rămîne străină și o dată cu aceasta putința de-a se integra în vreuna din clasele închegate ale societății. Actorul, spune Julius Bab, care reprezintă astfel de păreri, stă de fapt în afară de societate: „el nu este dezmoștenit, ci liber: nu este oropsit, ci străin. El nu luptă pentru schimbarea ordinei, ci în adîncul sufletului lui pur și simplu nu o recunoaște." Eterogenitatea actorului față de viața socială apare simbolic în acea prescripție a codului germanic medieval numit „Schwabenspiegel", potrivit căreia singura răzbunare îngăduită unui actor era aceea obținută asupra umbrei aceluia ce-i făcuse vreun rău. Actorul nu putea lovi decît umbra răufăcătorului său, ca unul care nu aparținea el însuși decît umbrei vieții sociale.[1]

[1] Cf. J. Bab, *op. cit.*, p. 88.

Toate învinuirile de ordin social și moral care se aduc actorului se pot în esență reduce la observarea pornirei de a confunda între sfera vieții și artei sale. Actorul se încarcă cu defecte morale și sociale numai întru cît introduce înclinații și atitudini ale artei sale în viața sa. Astfel, actorul nu poate fi judecat drept o ființă lipsită de caracter decît dacă își conformează și conduitele practice ale vieții după aptitudinea sa artistică de-a se transforma. Numai dacă marea sa excitabilitate artistică influențează reacțiile sale practice, ea devine nestăpînire și dezordine. Actorul nu este apoi un vanitos decît dacă el resimte prin interesele sale personale și mărginite favoarea care n-ar trebui acordată decît puterii sale creatoare. Este apoi sigur că rebel față de ordinea socială actorul nu devine decît în măsura în care pornirea sa de a se desface de orice formă stabilă își dezvoltă consecințele ei în planul conviețuirii cu semenii. Se poate spune apoi că actorul reprezintă o ființă retrogradă față de nivelul actual al civilizației omenești ? Este poate adevărat că darul său își trage obîrșia din vechea aptitudine vrăjitorească a culturilor magice. Dar este oare sigur că în toate împrejurările vieții și mult dincolo de sfera muncii sale artistice actorul trebuie să valorifice aceste îndemnuri străvechi ?

Stă deci în puterea actorului să se mîntuie de toate învinuirile de ordin social și moral care i se aduc, căutînd să menție o strictă separație între sfera vieții și a artei sale. Alte categorii de artiști au străbătut de asemeni faza unei confuzii ca aceea despre care a fost vorba mai sus, lăsînd-o de-atunci în urmă. Boema romantică a fost la vremea ei un exemplu tipic de felul în care o lume întreagă de artiști, recrutați din toate ramurile artei, se conduceau în viață după impulsii care n-ar fi trebuit să valoreze decît pentru crearea operii. Este sigur că în felul acesta nici viața, nici opera nu profitau. Poate că actorii sînt astăzi artiștii care dau contingentul cel mai mare boemei romantice, perpetuînd-o într-o lume care cunoaște avantagiul diferențierii valorilor. Lumea modernă afirmă, în adevăr, separația dintre feluritele domenii ale culturii ca un principiu necesar progresului fiecăreia din ele. Numai întru cît oricare din

specialitățile muncii omenești de creație este liberă să se dezvolte după finalitățile ei proprii și în afară de înrîurirea unor scopuri deosebite, mișcarea de înaintare în cuprinsul lor este asigurată. Artiștii trebuie să folosească acest principiu, înțelegînd că numai despărțind între valorile artei și acele ale vieții cele dintîi se pot dezvolta pînă la ultimele lor posibilități. Mulți dintre artiștii moderni au priceput această cerință, menținîndu-și ostenelile muncii lor în mediul neutru al unei existențe burgheze. Actorii la rîndul lor trebuie să facă la fel. Ei trebuie să renunțe la prelungirea atitudinelor lor de pe scenă în viață și la folosirea egoistă a succeselor meritate numai de talentul lor artistic. Numai religia artei poate izbăvi pe actor. Numai în chipul acesta, de altfel, munca actoricească se poate apropia de cea mai înaltă dintre țintele pe care arta și le poate propune. Capetele conducătoare în teatru trebuie deci să militeze în sensul acelei moralități artistice menite să înalțe darul creator al actorului și în același timp să-l mîntuie de străvechile prejudecăți îndreptate împotriva sa.

Poate că nu există mijloc mai capabil să ne apropie de acest rezultat decît punerea în contact a actorilor tineri sau a acelora care se pregătesc pentru exercitarea acestei arte cu marile idealuri ale culturii omenești. Cultura generală a actorului a fost pînă acum un capitol cu totul neglijat. Este convingerea noastră înrădăcinată că înzestrarea actorului cu o cultură cît mai întinsă și mai adîncă, grupată însă în jurul interesului său de specialitate, este menită să lucreze cu folos atît asupra conștiinței sale artistice, cît și asupra caracterului său moral. Paginile de față au răsărit dintr-o asemenea convingere.

1932

„UMBRA"

Vreau să notez aci, mai întîi pentru buna mea amintire, acea seară de noiembrie, cînd în fața unui public format în școala atîtor răi maeștri, s-a reprezentat pentru prima oară *Umbra*, drama lui Vasile Voiculescu. A fost o ceremonie oficială și rece, de la care obicinuiții acestor întîlniri au putut pleca cu satisfacția de a fi îngropat o nouă speranță a teatrului nostru. Experții teatrului știu că răsunetul unei piese, în seara primei reprezentații, decide soarta ei, cel puțin pentru un anumit timp. O împrejurare cum nu se poate mai nedreaptă și mai păgubitoare. Căci cine sînt oamenii, care este compoziția forului ale cărui aplaude mai zgomotoase sau mai surde se aud repetate, de alte mîini, în toate celelalte seri care alcătuiesc viața glorioasă sau aceea umilă și anemică a unei piese? Nu există un public mai artificial decît al premierelor. Adunarea aceea de drămuitori ai laudei și veștejirii și tot cortegiul lor de acoliți blazați n-au poate dreptul să stabilească prețul unei drame noi. Criteriile care funcționează în această bursă a valorilor dramatice sînt îndeobște ale unei burghezii perpetuînd concepția filistină a teatrului digestiv, fără misiune, amputat de vechea lui rădăcină sacră. Pînă să atingă cercurile largi ale unei mulțimi mai autentice și mai spontane, orice piesă de teatru trebuie să străbată stratul izolator, refrigerent și diformant al publicului de premiere. Această rea întocmire a lucrurilor falsifică în fie-

care moment adevărata configurație de valori a literaturii noastre dramatice, favorizînd succesul unor improvizații imbecile sau obscene și lăsînd să se prăbușească opere care ar merita o altă soartă.

Fără îndoială că știința acestei stări de lucruri și resemnarea față de ea a făcut pe autorul *Umbrei* să lipsească din sală și de pe scenă în seara în care monstrul cunoscut devora frumoasa lui inspirație. Autorul știa totul mai dinainte. A doua și a treia zi n-a mai putut rămîne vreo îndoială nici pentru noi. Comentariile pe care le-am citit sau le-am ascultat dovedeau cu prisosință că piesa lui Vasile Voiculescu fusese rău pricepută și, în tot cazul, receptată de un public care prin toată alcătuirea lui nu putea fi sensibil la ceea ce i se înfățișase.

Cine înțelege *Umbra* ca pe o dramă realistă, ca pe un tablou dinamic al conflictului dintre sat și oraș, cum am văzut de mai multe ori că lucrul a fost posibil, se găsește pe un teren care îi interzice accesul sensului ei mai adînc. *Umbra* este un mister tragic. Tot ce se înfățișează pe scenă operează pînă la urmă o trimitere către realități care rămîn nereprezentate. Existența atîtor elemente de satiră nu trebuie să ne înșele nicidecum. După cum tragediile antice erau urmate de jocuri de satiri grotești, tot astfel drama lui Voiculescu introduce în împletitura ei un fir de comedie răsunătoare. Compoziția lui Voiculescu dobîndește astfel un larg spațiu interior. Arhitectura ei se arcuiește într-o boltă care cuprinde mari contraste. Între baba Savila (moștenitoarea temutei Sibyle a celor vechi) și falșul Iuliski, fiul ei renegat, se petrece drama surdă a semințiilor care își apără viața. Iuliski închipuise o stratagemă primejdioasă pentru a dobîndi pămînturile rămase în stăpînirea fratelui său, țăranul. Ideea de a se căsători cu propria lui nepoată, fata exaltată, neliniștită de spaime sacre și de arătări, trebuie împiedicată să se realizeze, ca un mare blestem față de legea sîngelui. Savila decide, așadar, să sacrifice pe fată, îngropînd trestia cu care îi măsurase umbra. Căci ce mai putea întreprinde tragica păstrătoare a bunelor rînduieli în neamul ei împotriva planurilor aceluia care știuse să cîștige pentru el, nu numai pe ari-

viștii satului, dar și pe nenorocita fată bolnavă și pe solizii țărani, părinții ei? Trestia trebuia găsită înainte de a fi îngropată pentru totdeauna. Și, cum îndărătnica vrăjitoare nu vrea să destăinuiască locul în care o ascunsese, mama fetei se hotărăște pentru mărturisirea supremă: fata este rodul unei legături în afară de căsătorie. Iuliski nu era unchiul fetei. Sîngele lor se putea amesteca. De ce se decide atunci poetul la o întorsătură atît de neașteptată? La auzul acestei revelații, Savila paralizează și gura ei lovită de muțenie, brațul rămas nemișcat nu mai pot arăta locul în care se ascunde trestia vrăjită. Fata va muri deci neapărat, ucisă de propria ei spaimă. De ce amuțește bătrîna? De ce trebuie să moară fata? Acestea sînt întrebările cărora judecătorii din primul ceas ai dramei lui Voiculescu nu s-au priceput să le găsească un răspuns.

Evident, după toată logica omenească, Savila nu mai avea de ce să dorească moartea nepoatei ei. Sîngele ei nu mai era amenințat la amestecul impur. După înțelepciunea poetului, fata trebuie totuși să moară pentru motive care scapă logicei omenești și de aceea gura bătrînei este împiedicată să pronunțe cuvîntul de dezlegare și mîntuire. În economia piesei intervine atunci, pentru a desăvîrși sentința de moarte, un personagiu nevăzut și răzbunător, cumplita Eumenidă care pedepsește ființa blestemată și păcatul consumat, nu numai acel care se pregătește. Această soluție inumană și divină înalță ascuțișurile dramei lui Voiculescu într-un cer întunecat, din care adie suflarea înghețată a unei neobicinuite austerități morale.

Lucrarea lui V. Voiculescu nu trebuie înțeleasă în cadrul acelui realism psihologic în care se dezvoltă majoritatea compozițiilor dramatice moderne. Acțiunea ei este promovată nu numai de energii sufletești individuale, dar și de acele puteri mai largi pe care cei vechi le înglobau în termenul de *destin* și a căror voință misterioasă sacrifică pe individ, chiar atunci cînd libertatea și conștiința lui nu s-au făcut vinovate de vreun păcat. În toată producția dramatică românească nu cunosc o altă piesă care să sugereze în aceeași măsură ca aceea a lui Voiculescu sentimentul tragic al destinului rînduind

printre oameni şi sancţionîndu-i după criteriul unei ordine morale absolute a lumii. Drama lui Voiculescu, întrebuinţînd un material omenesc de ţărani de-ai noştri şi de situaţii care nu sînt decît prea actuale, răspîndeşte un fior de tragedie antică, pe care nu este nici o mirare că publicul obicinuit al premierelor noastre nu l-a înregistrat nicidecum. Dar în mijlocul acelei adunări de drămuitori filistini ai succesului, perpetuînd concepţia unui teatru digestiv, s-au găsit poate şi cîţiva inşi în rezervă faţă de reacţia generală. Urările acestora din urmă întovărăşeau drama lui Voiculescu pe drumuri mai lungi, spre ţinte mai îndepărtate.

1936

NOTTARA

Iau cuvîntul pentru a cinsti memoria lui Constantin I. Nottara, ca unul care dețin o delegație specială și, după cum îndrăznesc să cred, o delegație care s-ar putea să aibă oarecare însemnătate. N-am fost nici colaboratorul lui Nottara, nici colegul lui, nici prietenul lui apropiat; n-am lucrat sub conducerea lui, nu i-am fost elev, n-am fost jucat de el. Am fost numai spectatorul lui Nottara, într-un șir destul de lung de ani, și în această singură calitate cred că pot adăuga un cuvînt la multele și variatele cuvinte de laudă și prețuire rostite astăzi despre el. Am fost și am rămas, în legătură cu Nottara, un om din mulțime, un suflet fascinat și robit de el. L-am văzut în Oedip, în regele Lear, în Hamlet, în Wurm din *Intrigă și iubire*, în Franz Moor din *Hoții*, în *Despot-Vodă*, în Horațiu din *Fîntîna Blanduziei*, în August din *Ovidiu*, în Ștefan cel Mare, în Petru Rareș din trilogia lui Delavrancea, în Hagi Tudose al aceluiași, în Filip II din *Don Carlos*, în Don Carlos din *Hernani*, în Don Salust din *Ruy-Blas*, în *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu, în *Medicul în dilemă* al lui Bernard Shaw și în alte multe, nenumărate creații care alcătuiesc laolaltă unul din cele mai uriașe repertorii întrupate vreodată de un artist dramatic. La unele din aceste creații am asistat în anii copilăriei sau ai primei tinereți. Împreună cu oamenii din generația mea, mă pot deci

întreba : ce ne-a dat Nottara, nouă, celor care creșteam în București acum patru sau cinci decenii ?

Se spune că soarta creației actoricești este una dintre cele mai paradoxale. Strălucește ca soarele și se risipește ca fumul. Un actor nu trebuie să aștepte, asemeni colegului său din literatură, din artele plastice, din muzică. El nu trebuie să aștepte acțiunea anilor, confirmarea repetată a generațiilor, pentru a gusta fructul copt al succesului sigur. Sancțiunea meritului actoricesc este spontană și fulgerătoare. N-a apucat bine să recite tirada sau să-și joace scena și tunetul aplauzelor care-l răsplătesc îi dă o idee deplină și desfătătoare despre puterea sa asupra sufletului mulțimilor. Printre artiști se spune că actorii sînt singurii care nu adresează apelul lor viitorimii. Pomul din care își culeg răsplata se numește : clipa de față. De aceea teroarea cea mai mare încercată de un actor sărbătorit este părăsirea scenei, alunecarea în condiția privată. Cînd se întîmplă lucrul acesta sau cînd actorul a ajuns la termenul final al vieții lui, marea strălucire se transformă în fum. Cîtva timp numele lui revine în conversația contemporanilor. Îți amintești de Ion Niculescu în Cațavencu, de Petre Liciu în *Banii*, de Radovici în *Scandalul*, de Petre Sturdza în John Gabriel Borkmann ? Numele actorilor de altădată trece prin gîndurile noastre, înviem pentru o clipă imaginea lor, le zîmbim. Apoi intră cu toții în împărăția tăcerii, ca duhurile înviate ale scenei după ce a amuțit ultima replică, ultima cadență de fagot, după ce s-au stins luminile, au plecat regizorul și mașiniștii și după ce inspectorul sălii s-a convins că n-a rămas undeva un cărbune sub spuză, vreo țigară aprinsă. Aci intervine admiratorul tehnicii moderne : Nu mai este adevărat că actorii dispar pentru totdeauna. Îi păstrează discurile de ebonit ale patefoanelor, benzile de magnetofon. Pentru că există muzee în care sînt păstrate opere ale artei sau ale meșteșugurilor omenești din cea mai adîncă vechime, nu s-ar putea face același lucru pentru vestigiile imprimate ale artei actorilor ? Pe alocuri au și luat ființă astfel de instituții. Intri într-o sală mare, împodobită cu coloane și arcade, cu tot fastul teatral, te așezi în tăcere pe un fotoliu și adaptezi receptoarele la urechi, introduci discul

unei monede într-un dispozitiv și, după o scurtă uruială, din care simți că vrea să se închege un mesaj omenesc, auzi vocea patetică a lui Mounet-Sully, a Eleonorei Duse, a lui Moissi, a lui Nottara. Actorii își supraviețuiesc. Dar un actor nu este numai o voce. Un actor joacă cu tot sufletul și cu întregul lui corp. Are atitudini plastice care presupun acte de invenție ca ale marilor statuari și expresii ale figurii ca în marile portrete. În ochii lui se pot juca drame mute, se aprind lumini ciudate, fulgere la fel de trecătoare ca ale furtunilor de vară. Cine le păstrează pe acestea? Părerea comună consideră deci arta actoricească cea mai bine răsplătită de succesul public atîta timp cît actorul se află pe scenă, drept cea mai expusă pieirii atunci cînd el o părăsește.

Ne găsim într-un moment al culturii noastre cînd multe din vechile păreri sînt din nou examinate. Înțelegerea lumii și vieții descoperă între faptele culturii legături numeroase, integrate într-o unitate care se țese necontenit, devine mereu mai largă și mai bogată. Să ne întrebăm deci încă o dată dacă arta actorului dispare cu adevărat? Nu este oare evident că ea se păstrează, mai întîi, în arta elevilor, a emulilor mai tineri și a acelora care, în generații succesive, conservă și folosesc exemplul? Ascultîndu-l adineauri pe scumpul nostru Ion Manolescu, ascultîndu-l cum prețuiește marea artă și conștiința profesională a lui Nottara, n-am putut să nu cuget la tot ce a trecut de la maestru la discipol. Nottara a fost întemeietorul unei școale românești a interpretării dramatice. Arta lui Bulandra, a lui Storin, a Soniei Cluceru, a lui Vraca, a lui Finteșteanu, Calboreanu, Ciprian, Maximilian și alții mulți nu s-a format în afară de înrîurirea aceluia pe care toată lumea teatrelor îl numea „maestrul" și, uneori, mai românește și cu o referire mai limpede la secretele încredințate ale meșteșugului său, „meșterul".

Artiștilor nu le displace deloc să vorbească și să li se vorbească despre partea meșteșugărească a îndeletnicirii lor, despre perfecțiunea tehnicii și îndemînării lor, adică despre acea parte a artei pe care n-o dăruiește natura, ci o cîștigă munca, hărnicia, statornicia, răbdarea. Prin aceste virtuți ale lor, artiștii se simt solidari cu toți oa-

menii care muncesc; și se simt înrolați în marea lor armată. Cu toți împreună și, uneori, în fruntea lor, prin avînt și prin iubirea consacrată temei lor de muncă, artiștii și toți oamenii care muncesc construiesc în fiecare clipă civilizația și îi înalță necontenit nivelul. Căci cine spune „civilizație" înțelege nu numai producția mai mare de bunuri, puse la îndemîna tuturor și capabile să satisfacă toate nevoile, dar și producția de bunuri mai perfecte. Totdeauna oamenii au muncit, dar astăzi înțelegem poate mai bine ce se așteaptă de la munca noastră. Se așteaptă nu numai să producem mai mult, dar și mai bine, mai desăvîrșit și mai armonios. Aspirația spre calitate este un element indispensabil în noua conștiință a muncii. Cine produce deci în grabă, neglijent și fără gust, fără cumpănire, fără pregătire minuțioasă înainte de a aborda o temă a muncii și fără delicatețe în execuție, lucrătorii improvizați, neatenți, plictisiți, neîndemînateci și greoi, adică acei care produc fără iubire și conștiință, dovedesc că n-au înțeles deloc ce îndemnuri noi s-au luminat în conștiința modernă a muncii și ce anume așteaptă epoca noastră de la ei.

Cred că semnificația cea mai de seamă pe care trebuie s-o dăm acestei ore consacrate amintirii lui Nottara este meditația asupra a ceea ce era *calitate* în arta maestrului. Unii vor numi această calitate: măiestrie, stil, clasicism, distincție. Toate aceste cuvinte sînt potrivite, pentru că toate luminează jocul lui Nottara printr-unul din aspectele lui. Artistul, așa cum a început a-l cunoaște generația noastră în prima decadă a secolului, venea de departe. Crescuse ca un copil orfan, mînat de chemarea precoce a teatrului. Era un om din lumea veche; deținea amintiri îndepărtate din istoria teatrului. Începuse să joace în formații instabile, în provincie, prin cartierele periferice ale capitalei. A fost elevul lui Ștefan Vellescu. A apucat pe Millo, Pascaly, directoratele lui Odobescu și Ion Ghica. A luat parte la toate luptele actorilor pentru a-și asigura o condiție profesională echitabilă și demnă. A fost colegul lui Ștefan Iulian, Frosa Sarandy, Aristizza Romanescu și Agatha Bârsescu. S-a înălțat lîngă Grigore Manolescu. Mai tîrziu, cînd era aproape om matur, a folosit exemplul marilor actori de la Come-

dia Franceză, unde un loc i-a rămas multă vreme rezervat în parter. A studiat cîtva timp sub conducerea lui Got și Delauney. S-a bucurat de prietenia lui Mounet-Sully și a lui Coquelin. Trupele italiene au fost adeseori oaspetele noastre către sfîrșitul veacului trecut. Ernesto Rossi îl entuziasmează atîta încît într-o vreme se gîndește să devină actor de limbă italiană. Ermette Novelli îl numește: *„il mio buono e bravo fratello d'arte“*.

Se formase o dată cu începutul veacului trecut un nou stil teatral, stilul romantic, sub influența repertoriului shakespearian și în contrast cu clasicismul anterior. Avem oarecare greutate să ne reprezentăm cum jucau actorii clasici ai secolului al XVII-lea și al XVIII-lea. Jocul lor era dominat de „regule“, de tipismul gesturilor, de recitativul dicțiunii. Natura apărea în interpretarea actorilor clasici în forme idealizate, puternic stilizate. Repertoriul shakespearian a rupt barierele disciplinei clasice, impunînd reprezentarea pasiunii elementare, expresia afectelor zguduitoare. Primejdia acestui fel al interpretării stătea în exagerata ei călăuzire spre exterior. A trebuit deci, la un moment dat, să se producă o nouă disciplinare a jocului, trecerea ei sub noi legături. Și de unde marii actori romantici, un Kean de pildă, erau personalități demonice, artiști care se mistuiau în combustiunea pasională a jocului, către sfîrșitul veacului începe din nou să fie prețuită interpretarea echilibrată, minuțios studiată, cîștigată prin reflecție și exercițiu îndelung. Progresele mai noi ale realismului cereau apoi o apropiere mai strînsă de formele vieții, observate atent în realitatea psihologică și socială.

Mi se pare că Nottara aparține acestui moment din dezvoltarea modernă a teatrului. Întocmai ca înaintașii lui romantici, s-a simțit foarte atras de repertoriul shakespearian. A jucat pe Hamlet, pe Lear, și pe Othello, pe Richard III și pe Shylock, pe Macbeth și pe Antoniu din *Iuliu Cesar* și din *Antoniu și Cleopatra*. A arătat apoi o preferință marcată repertoriului preromantic și romantic, lui Schiller, Victor Hugo și Alexandre Dumas-tatăl. A urmărit, prin interpretările sale, dezvoltarea realismului modern, creînd roluri în multe din piesele acestui curent. Spectatorii mai vechi l-au văzut încă în *Papa Le-*

bonnard de Jean Aicard și în *Rabagas* a lui Victorien Sardou. Cine îi va uita din cîți l-au mai admirat în *Medicul în dilemă*, poate ultima lui creație ? Jocul lui interiorizat acum, adevărat și uman, înfiorat de o supremă duioșie, a fost cîntecul său de lebădă și rezumatul întregii lui științe scenice, adunate în șaizeci de ani de teatru. Dar, mai presus de toate, Nottara a fost, împreună cu Ion Petrescu, interpretul cel mai de seamă al figurilor tradiționale ale istoriei noastre. În dramele istorice ale lui Delavrancea, acești doi mari actori au apărut totdeauna împreună și, o dată cu ei, a înviat din nou pe scenă măreția acestor ctitori ai statului nostru.

Cine va putea descrie vreodată toate amănuntele artei lui Nottara ? Adevărul jocului său nu degenera niciodată în naturalism trivial. Nottara așeza totdeauna creațiile sale pe planul unui tipism mai înalt. Te simțeai înălțîndu-te prin el, ridicîndu-te deasupra mediocrității și a grosolăniei. Artistul te ducea în aerul mai proaspăt și mai viu al culmilor. Te încîntai de perfecțiunea dicțiunii lui, în care fiecare vocală, fiecare consoană erau puse în valoare de muzicalitatea frazării lui, de splendoarea atitudinilor, de euritmia mișcării. Acest om, mai mult mic de stat, dobîndea pe scenă o măreție care provenea din stilul întregii lui manifestări. Întocmai ca Antoniu al lui Shakespeare, cînd ridica brațul părea că pune lumii o cunună. La reprezentațiile lui Nottara și, este drept să spunem, la acele ale atîtora dintre emulii lui, la Teatrul Național, asistai la nobila manifestare a omului pe scenă. Strălucirea acestei vechi case de cultură s-a datorat unui grup de artiști devotați menirii lor, printre care Nottara a stat în primele rînduri. Dar cu aceasta ne întoarcem din nou la problema felului în care actorul continuă să trăiască, chiar atunci cînd vocea lui a amuțit, cînd ochiul s-a stins, cînd brațul i-a căzut.

Nu se poate spune îndeajuns care este rolul actorului în educația publică. Făcînd parte dintre oamenii cei mai priviți și arta lor dispunînd de puternice mijloace de sugestie, urma influenței actorilor mult aplaudați, la un moment dat, se poate regăsi în nenumăratele reacții, deprinderi și atitudini ale unei întregi generații. Actorii fac parte dintre învățătorii cei mai influenți ai publi-

cului lor. Dar învățătura lor nu se transmite prin profesarea unei doctrine, ci pe o cale mult mai eficace, cu atît mai contagioasă cu cît este mai nesimțită, pe calea exemplului. Începînd cu chipul de a se îmbrăca, de a se mișca și de a vorbi, prin felul frumuseții lor, prin întreaga lor ținută și atitudine, ecoul actorilor, al artei lor poate fi înregistrat pînă la puncte destul de îndepărtate de izvorul care l-a emis. Mai ales asupra tineretului orașelor în care funcționează marile teatre, apoi în cercuri concentrice din ce în ce mai largi, pînă în regiuni unde ne-am fi așteptat mai puțin să le aflăm, semnele acțiunii publice a actorilor sînt mereu prezente. Actorii au deci o răspundere uriașă față de contemporanii lor. Au existat actori, nu lipsiți de talent, ba chiar foarte talentați și, tocmai din această pricină, mai vătămători, care au răspîndit în public un primejdios val de vulgaritate. Limba a ieșit stîlcită prin înrîurirea lor, formele corupte ale exprimării s-au generalizat, sunetele limbii au devenit mai barbare, gesturile s-au deșănțat, humorul cel mai îndoielnic a dobîndit o întinsă circulație. Cînd un astfel de actor obține influență asupra tineretului orașelor, avem de a face cu o adevărată calamitate publică. Există însă actori care au lucrat ca o putere de înălțare a spiritului public. Un astfel de actor a fost Constantin Nottara.

Limba românească a ieșit purificată, înălțată și înnobilată prin jocul acestui mare artist. Frumusețea sunetelor și a frazării sale a fost una dintre cele mai pilduitoare. Îmi amintesc momentul cînd, în anii adolescenței, am auzit pe maestru recitînd *Vara la țară* a lui Depărățeanu. Limba românească nu-mi păruse niciodată mai frumoasă. Sunetele alunecau din gura maestrului cu claritatea muzicală a picăturilor de apă într-un bazin sonor ; se amplificau într-un ecou armonios. Splendoarea zilei de vară din idila lui Depărățeanu lua ființă pentru ascultători nu numai prin imaginile poetului, dar și prin chipul în care ele se realizau în construcția sonoră a interpretului său. Nottara a adus pe scenă cuvîntul lui Eminescu, al lui Hasdeu, al lui Davilla, al lui Delavrancea, al lui Alecsandri și, o dată cu acestea, a făcut din nou vii expresii și forme mai vechi ale limbii

noastre sau expresii și forme ale rostirii populare, utilizate de acești autori și pe care el le păstra chiar în comunicările lui particulare. O limbă cultă este aceea care dispune de o mare varietate a lexicului și construcțiilor. O limbă cultă n-are niciodată memoria scurtă și orizontul mărginit. Ea se ține la curent cu progresele moderne ale gîndirii, dar nu leapădă cu ușurință cuceririle lingvistice ale întregului popor de-a lungul trecutului său și în straturile lui cele mai adînci. Nottara a lucrat enorm pentru cultura limbii noastre, înzestrînd cu un mare prestigiu formele populare și mai vechi, dar posibile încă astăzi. Nottara a fost unul dintre profesorii noștri de limbă. Ne-a învățat pe mulți din noi să ne exprimăm mai limpede, mai armonios, mai bogat. A contribuit, într-o măsură apreciabilă, să ne înzestreze cu un grai superior și a determinat astfel un progres însemnat în cultura vremii lui.

A descătușat apoi curente largi ale emotivității publice. Înțelegerea adîncă a sufletului omenesc, ceea ce el numea cu un cuvînt mult întrebuințat în vremea lui : *intuiție*, sprijinită de observația tuturor manifestărilor vizibile ale omului, l-a făcut să întrupeze caracterele cele mai variate, cu un adevăr atingător. S-a spus că genialitatea unui actor se măsoară cu puterea lui de a se transforma. Această putere a fost imensă la Nottara, pentru că spre sfîrșitul carierei sale maestrul își amintea de cele șapte sute de roluri întrupate de el. Nimeni nu poate trece indiferent pe lîngă această precizare. Șapte sute de roluri. O colonie întreagă de oameni : viteji și lași, duioși și reci, îndrăzneți și prudenți, spontani și calculați, cumpătați și lacomi, înțelepți și nebuni, angelici și diabolici, sinceri, generoși și deschiși, prefăcuți, meschini și perfizi, puri, caști și binefăcători, destrăbălați, plini de tină și blestemați. Dacă ai aduna într-o urnă toate felurile de a fi ale omului și ai vîrî mîna printre ele, poți fi sigur că vei scoate unul din rolurile lui Nottara. Cine a mai consacrat atîta meditație sufletului omenesc ? Tizian n-a pictat atîtea portrete. O galerie mai întinsă de caractere n-au scos din tezaurul observațiilor și fanteziei lor decît Dante, Shakespeare, Balzac și Tolstoi. Întocmai ca marii actori

romantici, înaintașii lui, a făcut să se rostească cu o enormă efuzie sentimentală durerea și iubirea, ura și spaima, perversitatea și candoarea. A făcut să vibreze puternic în noi simțirea dragostei de țară, simpatia pentru oprimați și mînia față de opresori; a grupat totdeauna sentimentul public în sprijinul tuturor năzuințelor curate, nobile și înalte. A făcut să vuiască scena de furtuna dezlănțuită a patimilor; dar a adus-o sub legea de aur a măsurii. Și, astfel, în timp ce sufletul spectatorilor se cutremura de această patetică mărturie a pasiunilor, urechea și ochiul se bucurau de puritatea și cadența debitului verbal, de frumusețea clasică a statuii umane în mișcare. Trecea atunci prin sală un fior împletit de durere și bucurie, de care ne aducem aminte cu recunoștință.

Prin forța pasională a jocului său, prinsă și canalizată în formele unei mari discipline scenice, creațiile lui Nottara au reprezentat o victorie a reflecției, a studiului, a muncii. Maestrul le recomanda totdeauna ucenicilor săi. Nu mai știm bine cum jucau Aristia, Costache Caragiale, Pascaly, Mateescu. Mai există oare spectatori destul de bătrîni pentru a-și aminti de jocul lui Grigore Manolescu? Printre tovarășii de lucru ai lui Nottara, generația noastră mai păstrează în amintire imaginea unor actori poate mai spontani, mai capabili de surprize. A strălucit puternic, într-o epocă întreagă, steaua lui Ion Brezeanu, despre care Caragiale a scris pagini de o caldă emoție, deloc rară în sufletul acestuia. În creațiile lui Ion Brezeanu, în Cetățeanul turmentat, în Pristanda, în Ion din *Năpasta*, în Harpagon și în alte roluri ale repertoriului molieresc, se împletea un fir de ciudățenie și candoare, pe alocuri de mirare în fața absurdității vremii și a orînduirii ei, un accent special și de neuitat care dădea acelor creații un caracter complex și greu de analizat. Personalitatea artistică a lui Ion Brezeanu a fost puternică, dar oarecum excentrică, foarte originală și mai instinctivă. Nottara nimerea însă totdeauna justa măsură, general-umanul, și părea a se sprijini pe construcția atentă și mai laborioasă a compoziției lui. Nottara aducea pe scenă semnele evidente ale marei, ale neostenitei lui cercetări. Într-un rînd a

scris, în frumoasa lui limbă românească: „Actorul își zămislește rolurile cu o muncă și o încordare de vreme multă. Studiul pus în asemenea concepții nu-ți dă îngăduința să-l faci sprijinit doar pe inspirații momentane... Studiul unui rol e foarte migălos; se ia la cercetat frază cu frază, se frămîntă și se învîrtește într-o continuă varietate de intonații, pînă ce se găsește aceea ce se potrivește cu simțămîntul și cu situația din piesă... Nu i se îngăduie actorului să se îndepărteze o clipă măcar de la misiunea ce el singur și-a impus-o. Veșnic trebuie să fie în zbucium, într-o nepregetată cercetare. El este un spion al sufletului omenesc și al moravurilor societății. Acolo unde pasiunile sînt mai pronunțate, unde viciile sînt mai aprige, actorul e obligat să le adîncească, să le scormonească și să le pătrundă cu spiritul său de observație, ca, apoi, să dichisească tipurile ce le plăsmuiește cu toate însușirile prinse din observațiunile adevăratelor realități, în vederea foloaselor ficțiunii reprezentative, devenită realitate la rîndul ei."

Aplicînd aceste principii, Nottara a adus pe scenă rezultatele unei mari conștiințe profesionale. A justificat astfel reputația de măiestrie care i se recunoștea cu atîtea drepturi și a propagat un exemplu folositor tuturor artiștilor, tuturor intelectualilor, tuturor categoriilor de muncitori.

Contribuția lui Nottara la artă, la întreaga cultură a timpului său a fost dintre cele mai importante. A fost fericit? Poate n-a fost fericit. A cunoscut începuturi foarte grele, o lungă epocă de sărăcie, a cunoscut trădarea, nerecunoștința și boala. Cîteva scrisori de-ale lui, care mi-au căzut în mînă, adresate lui Paul Gusty, lui Aristide Demetriad și N. Soreanu, arată, împreună cu frumoasa lui rostire, atît de îndatorată formelor vechi și populare ale limbii, un suflet cald de prieten, dar aplecat spre melancolie: o inimă grea. Sînt, de altfel, scrisori din timpul primului război mondial, petrecut de maestru în refugiul de la Iași, cînd întreaga și puțina lui agonisită, rămasă în mîna cotropitorului, era pe cale să se piardă. După război, îl întîlneam din cînd în cînd în preajma Teatrului Național, înaintînd încet, cu mîinile la spate, în haine totdeauna cernite, cu expresia

unui om foarte ostenit. Îl salutam cu respect, dar sfiala mă împiedica să-l opresc și să-l întreb. Știam însă de pe atunci că toți marii actori, ca toți ceilalți artiști de seamă, supraviețuiesc și ei prin tot ce au introdus în circulația morală a timpului lor, în acel fluviu care se varsă în oceanul viitorimii. Astăzi, cînd se arată o mare prețuire artiștilor, cînd sîntem bucuroși să distingem și să reliefăm tot ce este bun, sănătos și înalt în tradițiile noastre de cultură, a venit vremea să arătăm tot ce-i datorăm lui Constantin Nottara. Am făcut-o din unghiul unui om necunoscut de el, al tînărului său spectator de-acum cîteva decenii.

1955

RESPONSABILITATEA ACTORULUI

Răspunderile artei faţă de publicul pe care îl oglindeşte, îl exprimă, dar trebuie să-l şi educe, au fost adeseori puse în lumină. Arta introduce în societate idei, sentimente, tendinţe şi imagini capabile să stăpînească mintea, inima şi fantezia oamenilor. După felul şi valoarea acestor imagini, tendinţe, sentimente şi idei, acţiunea artei asupra publicului poate fi binefăcătoare sau nefericită. O faptă de creaţie este mai întîi o *faptă*, şi, ca atare, nu este deloc nepotrivit să-i aplicăm criteriile cu care preţuim toate acţiunile omeneşti. Unui profesionist în orice ramură a muncii, chiar simplului particular în relaţiile lui practice de viaţă, îi cerem onestitate, respectul de sine şi de alţii. Putem să exceptăm de la această exigenţă generală pe artistul creator ? Pot fi îngăduite acestuia fapte şi atitudini condamnabile în simplul cetăţean ? Nu cred că exceptarea aceasta ar fi posibilă şi dreaptă. Creaţia artistică angajează răspunderi ca orice faptă săvîrşită în societate. Răspunderile artei nu sînt deloc mai mici ca acele ale oricărei acţiuni omeneşti. Dar acele ale artei actoriceşti ? Acestea mi se par deosebit de mari.

Întinderea şi gradul responsabilităţii actorului rezultă din însuşi felul artei sale. Un pictor sau un poet lucrează prin intermediul operei lui. Trebuie să-l căutăm pe pictor şi pe poet în opera sa şi să-i descifrăm ideile, tendinţele şi sentimentele în imaginile create de el. Ope-

rația aceasta nu dă totdeauna rezultate evidente din primul moment. Trebuie uneori să treacă ani sau chiar decenii pînă să ni se lămurească tendințele profunde ale unui poet sau ale unui artist plastic. Acțiunea lor socială operează uneori cu întîrzieri mai mult sau mai puțin mari. Acțiunea actorului este însă instantanee, imediată și evidentă. Actorul lucrează și el prin opera lui ; dar această operă este actorul însuși, în momentul cînd joacă. Nu trebuie să căutăm personalitatea morală și socială a actorului și nu trebuie să așteptăm anii pentru ca felul și valoarea ei să ni se lămurească. Din primul moment al apariției pe scenă și de la primele replici, spectatorul recunoaște treapta omenească ocupată de deținătorul unui rol și dacă acesta este o ființă înaltă sau josnică, plină de distincție sau vulgară. Indiferent de caracterul pe care îl întrupează și de situațiile indicate de textul dramatic, jocul actorului prezintă o caracteristică umană, asupra căreia nimeni nu se înșală. Recunoscînd atît de ușor valoarea morală și socială a actorului, publicul suportă acțiunea ei. Dintre toate artele omenești, arta actorului exercită puterea de sugestie cea mai întinsă și cea mai adîncă. Mai ales asupra tineretului, adică asupra acelei părți a publicului mai supusă influenței exemplelor, sugestia exercitată de arta actorului este plină de consecințe. În felurile de a fi ale tineretului, în modul său de a vorbi, în atitudinile și comportările lui, înrîurirea exercitată de actorii ajunși la o anumită notorietate joacă un rol care — deși n-a fost îndeajuns subliniat — este totuși evident și merită să fie examinat cu toată atenția.

Actorii sînt, în primul rînd, maeștrii de limbă ai publicului lor. Nicăieri, în nici un alt punct al vieții sociale, limba națională nu răsună cu puritatea, forța și farmecul pe care le dobîndește pe scenă, în rostirea bunilor actori. Formele pronunției exacte, profilul fiecărui sunet, legăturile și separările lor, accelerația debitului, claritatea frazării, plinătatea timbrului, intonațiile întrebării sau ale exclamației, felul în care devine evidentă orice emoție în ton, în gruparea unităților sintactice, corectitudinea formelor, toate acestea sînt și trebuie să devină exemplare în vorbirea actorilor. Pe scenă

se stabilește norma perfectă a limbii literare. Modul în care vor vorbi oamenii culți ai unei epoci atîrnă într-o măsură foarte importantă de graiul auzit pe scenele teatrelor. Responsabilitatea actorilor este deci covîrșitoare în sarcina fixării și înălțării limbii naționale. Se împovărează cu o mare răspundere — pentru că poate produce un rău destul de întins — actorul cu pronunție neglijentă, cu timbru și intonații vulgare, cu frazare confuză, cu debit precipitat și superficial sau tărăgănat și stupid. Dimpotrivă, toate formele rostirii clare, cultivate și armonioase trec, ca un dar de preț, din vorbirea actorilor de seamă în aceea a publicului lor. Generația mea a avut un mare profesor de limbă în Constantin I. Nottara. Înalta lui disciplină lingvistică s-a perpetuat în deprinderile de rostire ale maeștrilor de azi ai scenei românești, mai toți elevi ai lui Nottara, și trebuie să fie păstrată de actorii care se ridică în acest moment.

Cuvîntul și legătura dintre cuvinte se însoțesc cu gestul. O veche recomandare a școlilor de artă dramatică prevedea neapărata însoțire a exprimării sonore cu expresia mimică. Orice rostire trebuie jucată. Orice manifestare inteligibilă a glasului trebuie întovărășită de un gest. Adevărul este însă că, în evoluția lingvistică a omenirii, însemnătatea gesturilor se reduce treptat. Gradul de dezvoltare intelectuală a unui individ și chiar gradul civilizării sale se pot măsura și cu nevoia în descreștere a apelului la gest ca mijloc al exprimării. La ce bun gestul care manifestă o emoție sau acel care imită un aspect al lumii exterioare, indică o dimensiune, desemnează o persoană sau mimează o situație, dacă puterile exprimării verbale în descriere, narațiune sau dialog sînt suficiente pentru a comunica întregul conținut de idei, reprezentări și sentimente ale vorbitorului? Bunii actori ai vremii noastre nu înfățișează, nu trebuie să înfățișeze exemplarul uman oarecum primitiv al individului excesiv gesticulator. Puterea de exprimare verbală trebuie să precumpănească asupra aceleia a exprimării prin gest. Preferăm să primim comunicarea unei inteligențe capabile să se manifeste liniștit prin cuvînt decît a unui individ care se luptă să dea expresie unui conținut mental trădat de puterea cuvîntului. Desigur,

nu se va putea ajunge și nici nu trebuie să năzuim la suprimarea gesticulației. Dar gesticulația trebuie să rămînă sobră, adecvată, armonioasă. Un actor care ridică un braț reproduce pentru un moment atitudinea unei statui și, ca și aceasta, profilarea lui în spațiu trebuie să fie frumoasă. Actorii au deci datoria să-și supravegheze gesticulația, evitînd mișcarea dezordonată a oamenilor căzuți în apă, gîndindu-se că toate formele agitației anarhice pe scenă pot apărea în acelea ale publicului lor.

Mari ravagii pot face manifestările cabotinismului actoricesc pe scenă. Cine are ochi să vadă remarcă influența lui în profesiile cele mai deosebite și în foarte numeroase împrejurări ale vieții sociale, care n-are nimic de-a face cu scena. Dacă există indivizi declamatori sau care „pozează", oameni care își compun o mască nefirească și o poartă în lume cu intenția de a uimi omenirea, inși care vor să scandalizeze prin extravaganța costumului și prin caracterul insolit al gesturilor lor, împrejurarea nu provine în ultimul rînd din răul exemplu al anumitor actori. Multe din manifestările individualismului anarhic, atît de păgubitor dezvoltării fecunde a muncii sociale, provin de acțiunea cabotinismului asupra societății. Am spus că actorul este omul care se expune mai mult privirilor publice și acela care exercită sugestia cea mai puternică asupra semenilor săi. El se găsește deci în situația de a impune pilda măsurii, a sobrietății, a frumuseții și a eleganței fără ostentație. Nu este deloc exagerat a afirma că în formarea „bunului-gust" influența actorilor este hotărîtoare. „Bunul-gust" nu este, de altfel, o categorie exclusiv estetică. Înfrîngerile „bunului-gust" într-o societate nu rănesc numai nevoia noastră de armonie și frumusețe. Cînd ne încrucișăm în diferitele ocazii ale vieții cu un ins care aduce pe stradă sau în instituții atitudinile de prost-gust ale unui actor de melodramă, nu pot să nu identific în aceste atitudini o manifestare a evazionismului social și deci o păgubire a muncii și producției sociale. O veche metaforă a limbii comune spune că anumiți oameni „joacă un rol" în societate. Este o metaforă teatrală, provenită din îndeletnicirile scenei.

Dar după cum bunii actori își joacă rolurile în așa fel încît să trezească în spectatori iluzia că au în fața lor un om adevărat, și nu un actor care-l imită cu stîngăcie, tot astfel indivizii care „joacă“ în societate un „rol“ mai mare sau mai mic, mai mult sau mai puțin însemnat, nu se cuvine a trezi impresia că evoluează pe o scenă. Simțul realității, reacțiile adecvate și creatoare în fața problemelor vieții, modestia și măsura sînt exigențele pe care le îndreptăm către toți semenii noștri. Arta actorilor nu trebuie să abată, ci să îndrumeze pe oamenii supuși înrîuririi ei către împlinirea acelor exigențe.

Actorul nu joacă singur pe scenă. El se găsește totdeauna împreună cu alți actori ; l-a îmbrăcat un croitor și l-a coafat un peruchier, îi trimite un fascicul de raze un electrician, îl supraveghează un regizor din culise și-i susține memoria suflerul din cușca lui, un pictor decorator i-a stabilit cadrul, mașiniștii au plantat decorul, un director de scenă a făcut să converagă toate elementele spectacolului. Cîtă muncă, ce hărnicie, cîtă prevedere și exactitate au fost necesare pînă cînd reprezentația să se poată produce ! Arta teatrală cere o colaborare multiplă, o înlănțuire de eforturi sinergice. Teatrul este o imagine și un simbol al societății, un microcosmos social. Învățăm cu toții ce este societatea și ce anume cere ea fiecăruia din noi asistînd și meditînd la un spectacol de teatru. Cînd un actor, prin excesul individualității cabotine, sparge armonia convergentă a spectacolului, societatea primește un rău exemplu. Primește însă unul bun atunci cînd remarcă voința personalității actoricești celei mai puternice, a talentului celui mai seducător de a se încadra, de a sluji întregul, de a face ca spectacolul să se închege. În jocul unui actor însuflețit de o conștiință, societatea primește unul din exemplele de care are mai multă nevoie.

Mari și numeroase sînt răspunderile actorului. Conștiința acestor răspunderi trebuie să intre ca un factor însemnat în formația lui și în călăuzirea întregii lui activități.

1956

AȘTEPTĂRI

Nu pot prevedea concluziile cronicii teatrale în stagiunea 1956—1957. Deocamdată n-am văzut nici repertoriile, nici nu știu să se fi anunțat vreo premieră. Teatrele, care și-au prelungit reprezentațiile pînă sub flăcările caniculei, își amînă deschiderea în toamna mai răcoroasă. Pînă cînd ne va fi dat să ne ocupăm de evenimentele stagiunii teatrale, adică de noile producții ale dramaturgiei originale și de acele ale repertoriului clasic, de chipul în care au fost înfățișate, de munca regizorilor și de jocul actorilor, cronicarul nu poate să exprime decît așteptările sale.

În legătură cu repertoriul original, nu pot fi formulate decît dorințe cucernice, *pia desideria*. Facă-se ca autorii noștri să scrie cît mai multe drame și comedii adînc grăitoare pentru transformările care se petrec în țara noastră, să zidească oameni adevărați și să lege situații pline de mișcare, atît de patetice prin tragicul sau hazul lor încît spectatorii să le iasă în întîmpinare cu încredere și să se despartă de ele modificați și îmbogățiți. Astfel de rezultate nu se pot obține prin recomandări, nici chiar prin cele mai bine inspirate, ci prin înzestrarea scriitorilor de azi, atrași, ca atîția dintre înaintașii lor, de vraja cu atîtea făgăduințe a scenei. Asta îmi amintește de o replică a lui Mihail Sadoveanu, într-o împrejurare în care se puneau la cale drumurile noi ale creației literare. Un orator arătase cîte condiții

se cereau împlinite. A fost o frumoasă expunere analitică, bogată și bine articulată, cu paragrafe atît de numeroase încît nimic nu părea că scapă prevederii înțelepte a oratorului. Dar cînd întregul tablou a stat în fața ascultătorilor, maestrul a observat o lacună. Mai era nevoie de încă ceva. Ascultătorii au căutat nedumeriți. Mai era nevoie de talent.

Formularea acestei condiții este oarecum inutilă cînd este vorba de marele repertoriu clasic. Aici nu este necesar decît să întindem mina pentru a ne îndestula cu roadele cele mai savuroase. Trebuie să spunem că gestul acesta este executat fără nici o ezitare. Marii poeți ai tradiției clasice și ai epocilor mai noi sînt jucați astăzi cu o abundență niciodată atinsă în trecutul teatrului nostru. Pe scenele bucureștene și pe cele din provincie, înmulțite astăzi într-o proporție care ar fi părut irealizabilă cu douăzeci sau treizeci de ani în urmă, nu există nume de seamă al repertoriului clasic și modern care să nu apară cel puțin o dată pe afiș. Se joacă Shakespeare, Ben Johnson și Molière, Lope de Vega și Calderón, Goldoni, Sheridan și Beaumarchais, Lessing și Schiller, Hugo și Musset, Gogol și Tolstoi, Ostrovski, Cehov și Gorki, Bernard Shaw și Oscar Wilde. Cărui nume important al trecutului mai mult sau mai puțin îndepărtat nu-i vine odată rîndul? Mi-au lipsit pînă acum poeții tragici și comici ai antichității. Aș dori să revăd pe Sofocle și Euripide, pe Aristofan și pe Plaut. Îmi lipsește încă Racine și Corneille. Mi-ar face plăcere *Turcaret* al lui Lesage și *Filozoful fără voia lui* al lui Sedaine. Sînt însă aproape sigur că într-o zi mi se va deschide și lumea acestora din urmă. Marea sete de cultură a lumii noi îi va chema la viața scenei, după cum evocă atîtea opere narative, lirice, memorialistice și filozofice, supte îndată, ca roua unei nopți răcoroase, în edițiile lor de multe zeci de mii de exemplare. Mijloacele de difuzare a culturii au devenit imense. Pe lîngă lucrarea teatrelor și a editurilor se adaugă aceea a studiourilor radiofonice. Mesajul acestora din urmă străbate munți și răsună în întuneric. Copiii care cresc astăzi pot asculta cu cea mai mare ușurință *Visul unei nopți de vară*, pentru care Caragiale, acum vreo opt de-

cenii, trebuia să întreprindă o călătorie la Viena. Nume și opere ajunse cu atîta dificultate la cunoștința noastră, în vremea în care fixam primele impresii ale culturii, stau acum cu cea mai mare înlesnire la îndemîna tuturor. Trag cu urechea la tineretul din jurul meu : „Ai ascultat aseară *Regele Lear?*“, „Nu, am prins pe unde scurte primul concert brandenburgic“.

Cine poate prevedea transformarea produsă în substanța morală a lumii prin enorma difuzare a culturii în zilele noastre ? Cultura va înceta să fie un mandarinat, o barieră greu de trecut și un nivel greu de atins, pentru a deveni o funcțiune organică, o nevoie elementară. Pînă la un termen foarte apropiat, vom întîmpina în toți oamenii căilor noastre, în orașe și la sate, pînă la locurile cele mai retrase de pe litoralul mării și din văgăunele munților, pe cititorii lui Goethe, pe ascultătorii lui Shakespeare și Bach. Omenirea nu va putea atunci să nu ia o altă înfățișare.

Dar pentru că teatrelor li se pun la îndemînă aceste mari mijloace, nu se cuvine ca cei care le mînuiesc să uzeze de ele cu o grijă, un scrupul, o atenție dintre cele mai delicate ? Repertoriul clasic, național și universal, este un tezaur deschis oricui. Dar punerea lui în scenă nu trebuie să opereze cu graba semnalată uneori. Aducerea în fața publicului actual, atît de dorit de revelațiile culturii, a unei drame de Shakespeare, de Tolstoi sau Calderón trebuie să fie ceva ca una din clipele siderale ale astronomiei, ca trecerea la zenit a unei stele. Ocaziunea aceasta mult așteptată trebuie pregătită cu mare răbdare și sagacitate. Trebuie combătută improvizația și ușurătatea. Tezaurul literaturii universale trebuie administrat de mîini prevăzătoare. El nu poate fi încredințat risipitorilor. Mari răspunderi au în această privință regizorii teatrelor noastre.

Ce este un regizor ? Un artist care transformă un text dramatic într-un spectacol. Toată lumea este de acord cu această definiție. Dar felul în care este ea înțeleasă prezintă unele diferențe. Mi se pare că spectacolul nu trebuie nici să acopere și să ascundă drama, nici s-o falsifice. Regizorul este un interpret, ca actorul însuși, ca virtuozul muzical. Creația lui se desfășoară în-

tr-un cadru prescris și urmează să i se subordoneze. Prețuiesc darul și îndemînarea plastică a regizorilor, elemente atît de indispensabile ale profesiei lor, încît cer oricărui regizor să poată înlocui pînă la un punct pe pictorul decorator și scenograf. Dar îi cer încă să-și pună știința și abilitatea în slujba interpretării textului și să înceapă lucrarea lui prin cea mai pătrunzătoare înțelegere literară a dramei. Nu-i pot tolera s-o mascheze pe aceasta prin elementele de agrement ale spectacolului, ascunzînd insuficiențele cunoașterii literare prin muzica în orchestră, prin efecte de lumină, prin profuziune de mătăsuri și catifele, de voaluri diafane, prin nenumăratele detalii ale unei arhitecturi fastuoase, portaluri și scări, arcade și vitralii, coloane și pilaștri. Se întîmplă ca publicul să aplaude uneori cînd, la ridicarea cortinei, i se arată deodată o imagine bogată și variată, frumos construită, scăldată în lumina reflectoarelor și rivaltelor. Publicul prețuiește uneori și policromia costumelor, croite și purtate cu eleganță. Dar drama n-a început încă, și desfășurarea ei se poate întîmpla să nu mai miște pe nimeni, în pustiul ei de planuri și falduri. Îi cer regizorului să-mi aducă o frîntură de viață, cu zbuciumul ei, și el nu-mi oferă adesea decît o imagine încremenită.

Îi cer regizorului să lucreze mai cu seamă cu elementul uman actoricesc, să-l facă a se mișca și a vorbi cu adevăr în scenă. Cer actorului să se dezbare de vechile deprinderi ale elocuției lui, transmise pare-se prin tradițiile conservatoarelor. Mi-e nesuferită gesticulația intemperantă, declamația sforăitoare, moștenită de la romantism. Aș vorbi unora dintre actori în chipul următor : „Prietene, de ce te frămînți atîta ? De ce, de la un capăt la altul al evoluției tale scenice, te menții la nivelul maximei tale intensități dramatice ? Natura și viața se supun legii ritmului, și tu înfrîngi această lege dacă nu alternezi timpii tari cu cei slabi și dacă nu gradezi. De ce declami ? Oamenii adevărați nu declamă. Și tu trebuie să-mi dai impresia că ești un om adevărat, și nu un actor pe o scenă. Vorbește așa ca să te pot asculta și ca să nu mă faci a pricepe că, în primul rînd, dorești să te asculți tu pe tine. Introdu cîte o pauză în

jocul tău. Fă-mă să înţeleg că acolo unde vorbirea ta încetează continuă gîndurile tale şi că ceea ce rămîne nespus poate fi mai zguduitor decît ceea ce ai apucat să pronunţi. Cînd, în drama lui Shakespeare, Macduff primeşte ştirea că Macbeth i-a cucerit castelul şi i-a ucis copiii, Macduff nu rosteşte decît aceste puţine cuvinte: „El n-are copii". Aceste cuvinte nu trebuiesc strigate; poate trebuiesc abia şoptite. Intensitatea simţirii nu se exprimă neapărat prin intensitatea tonului. Îi voi cere deci actorului simplitate şi nuanţare, pentru că-i cer umanitate. Vreau să-l simt contemporan cu lumea noastră, cu felul culturii ei, care a dezvoltat inteligenţa omenească şi a înmulţit experienţele ei, unele atît de adînci şi de dureroase încît realitatea ruşinează ficţiunea goală şi pretenţioasă şi o obligă s-o ia la fugă şi să dispară. Viaţa atît de dramatică a timpului nostru face imposibilă răsfrîngerea ei în forme vane. Cine mai poate îndrăzni să se tortureze cu exagerare artificială pe scenă, după ce au pierit zeci de milioane de oameni în cele două războaie mondiale şi după ce a fost azvîrlită bomba de la Hiroshima? Îţi cer, prietene actor, măsura reclamată de comparaţia care nu se poate să nu se impună. Ai un singur mijloc să îndepărtezi această comparaţie supărătoare: discreţia cea mai umană a manifestării tale. Această discreţie poate avea măreţie. Cer deci autorilor, actorilor şi regizorilor, tuturor acelora care colaborează la spectacolul dramatic, adevăr, umanitate şi simplitate".

Cu aceste cerinţe şi aceste aşteptări, mă instalez în fotoliu şi pîndesc ridicarea cortinei.

1956

„CEI TREI MUŞCHETARI" LA TEATRUL ARMATEI

În 1840, la Paris, domnea Ludovic-Filip, „regele burghez". Era o vreme în care băncile prosperau şi marii bancheri, un Laffitte, un Rotschild, un Cazimir Perrier, erau adevăraţi stăpîni ai Franţei. Neţinînd seama de insurecţiile populare, care izbucneau în felurite puncte ale Franţei, capitala trăia într-o abundenţă şi o strălucire menite să ascundă tumultul revoluţiei apropiate. Se instalaseră felinarele de gaz aerian pe marile bulevarde. Vitrinele bogate ardeau cu zeci de focuri. Mari şi mici burghezi trăiau din renta lor şi îşi întocmiseră o viaţă dominată de confort, un cuvînt exprimînd o noţiune şi deprinderi de viaţă importate din Anglia reginei Victoria. Existau cafenele şi restaurante la modă, care nu închideau niciodată şi unde nu mai contenea petrecerea femeilor în crinolină, unele din ele vestite curtezane, şi a bărbaţilor îmbrăcaţi în frac şi cilindru. În această epocă, una din cele mai prospere ale burgheziei posesoare de acţiuni şi cupoane, a scris Alexandre Dumas-tatăl romanul *Cei trei muşchetari,* transformat apoi de el, în colaborare cu Maquet, într-o piesă de teatru.

Ce avea comun burghezia pariziană din jurul anului 1840 cu romanul şi drama istorică oferite ei de prodigiosul scriitor, autorul a două sute şi cincizeci de romane, a douăzeci şi cinci volume de teatru şi a multor alte opere, nuvele, descrieri de călătorie, scrieri memorialistice şi autobiografice ? În aparenţă, nimic comun. Du-

mas oferea publicului său o povestire despre vechi întîmplări din epoca de la 1625 înainte, din timpul domniei lui Ludovic XIII și a Annei de Austria, sora regelui spaniol Filip IV, cînd politica Franței era în realitate condusă de cardinalul de Richelieu, bărbatul de stat care consolidează absolutismul și-l aliază cu catolicismul, triumfător acum peste ultima rezistență a hughenoților, închiși în cetatea lor, La Rochelle. Nobilimea feudală păstra încă veleități de independență, care vor izbucni ceva mai tîrziu în războaiele Frondei, dar absolutismul regal va înfrînge pînă la urmă aceste veleități. Unele fricțiuni continuă să existe între curte și primul ei ministru, care părea, de altfel, că înțelege mai bine necesitățile istorice ale momentului și se pricepea să le slujească cu mare abilitate. Anna de Austria întreținea legături cu Anglia reformată și cu primul ei ministru, Buckingham, care sprijinea totuși pe rebelii hughenoți și se afla în război cu coroana franceză. Richelieu urmărea compromiterea reginei, dar aceasta se salvează folosind zeul mușchetarilor, gardă pretoriană, constituită din trupe de infanterie, în care găseau teren de activitate tineri nobili năzuitori spre situațiile înalte, mai atașați de coroană decît de primul ei ministru. Mușchetarii slujesc pe regină și ajung, pînă la urmă, să captureze, să judece și să execute pe Charlotte Backson, milady de Winter, femeie foarte perversă, unealta cardinalului, prin a cărei intrigă Buckingham își găsise moartea.

Din vîrtejul acestor evenimente, povestite într-o scriere așa-zicînd memorialistică a secolului al XVII-lea, *Memoriile lui d'Artagnan* de Courtilz de Sandras, și-a extras Alexandre Dumas romanul și drama sa. Drama, dar mai cu seamă romanul s-au bucurat de cel mai mare succes. Era o vreme cînd, sub influența lui Walter Scott și a urmașilor lui francezi, autorii de povestiri istorice trezeau interesul cel mai mare. Epoca burgheză a lui Ludovic-Filip se pasiona de narațiunile consacrate timpurilor de mare vitalitate ale feudalismului și ale absolutismului la începuturile lui, atît de puțin asemănătoare, de altfel, cu vremea posesorilor de acțiuni și a tăietorilor de cupoane. Nu există însă o funcțiune de compensație a literaturii și nu întîmpinăm adeseori, în

istoria literară, momente în care succesul revine operelor care împlinesc o lacună a timpului prezent? Se întîmplă însă ca atunci chiar cînd zugrăvesc epoci și moravuri foarte deosebite de ale actualității scriitorii ajung s-o intereseze prin strecurarea, în acompaniament, a unora dintre tendințele vremii lor. Acesta a fost și cazul lui Alexandre Dumas, care, povestind ispră vile unui grup de tineri întreprinzători și plini de voie-bună, bravi și loiali, dar neezitînd să folosească și mijloace mai dubioase, dădea sub masca acestor personaje de la începutul secolului al XVII-lea portretul boemului romantic, asemănător pînă la un punct cu acela pe care Henri Murger îl zugrăvea în renumita lui carte, *Viața de boem*. Desigur că pentru toate aceste motive epoca s-a pasionat de *Cei trei mușchetari* ai lui Alexandre Dumas, conferindu-i o răspîndire și un răsunet comparat uneori cu acel al așa-ziselor *cărți poporane*. Epoca finală a romantismului și cea următoare au creat și au întreținut proaspătă reputația cărții în care Dumas povestește isprăvile lui d'Artagnan, Athos, Portos și Aramis, splendizi tineri, săraci dar bravi și fideli, zugrăviți cu o artă a diferențierii psihologice care, de altfel, nu merge în adîncime și pe care autorul îi face să participe la împrejurări istorice rămase neînțelese în cauzalitatea lor mai profundă și derivate numai din motive particulare și mărginite, din acțiunea îndrăgostiților, a intriganților și sceleraților. Creația lui Alexandre Dumas este deci puțin adîncă, dar plină de viață, și această din urmă însușire explică succesul ei în numeroase generații.

Transformarea unui roman într-o dramă izbutește rareori să elimine ceea ce alcătuiește caracteristica narațiunilor mai lungi. Episoade particulare, care n-au totdeauna legătură cu acțiunea principală, apar din cînd în cînd. Povestitorul se ivește mereu sub dramaturg. Este ceea ce s-a întîmplat și în cele douăsprezece tablouri dramatice ale lui Ion Șahighian, dintre care unele ar fi putut lipsi fără ca dezvoltarea propriu-zis dramatică să sufere. Piesa jucată pe scena Teatrului Armatei ne arată pe mușchetari cum trăiesc, cum petrec, cum se bat în duel, cum iubesc, împletind firele mai multor acțiuni: iubirea nefericită a lui Athos, a reginei cu Bu-

ckingham, intriga lui Richelieu, întreprinderea lui d'Artagnan. Piesa se dezvoltă astfel în lărgime, în loc să se ascută într-un conflict săgetător, cum cerem îndeobște lucrărilor literare destinate scenei. A rezultat de aici neajunsul esențial al spectacolului de la Teatrul Armatei : lungimea lui. Un răstimp de aproape patru ore și jumătate este desigur prea lung pentru un spectacol teatral. Acest neajuns ar fi putut să fie evitat dacă regizorul Gh. Jora n-ar fi fost nevoit să accepte pauze prea lungi, numai pentru a monta un decor, ca, de pildă, acela care înfățișează o corabie a timpului, deși vederea acestei corăbii nu aduce nici un folos pentru înaintarea și motivarea acțiunii. În general, întregul ritm al spectacolului este prea lent, prin întreruperile prea dese, prin intercalarea unor scene adiacente, neesențiale. Aș fi vrut ceva ca o furtună de fapte, o explozie de tinerețe, de bravură și umor și am avut o structură stufoasă, întinzînd ramuri în toate părțile și care adeseori m-a ținut în loc.

Piesa reține, de altfel, din recuzita romantismului minor, căruia *Cei trei mușchetari* îi aparțin de fapt, toate vechile mijloace : caractere și situații simplificate, reduse la o singură trăsătură, mult exagerată. Apar pe rînd un proscris, o femeie demonică, un înger de bunătate. Se aud clopotele bisericii și femeia-demon se pregătește să plece spre biserică, pentru a primi benedicțiunea nupțială. Soțul ei este un tînăr bun și curat, și prăbușirea lui din paradisul iubirii va fi cu atît mai crudă. În colțuri se ascund oameni misterioși și atroci, care înaintează cu mîinile întinse spre victima lor. Un călău aplică fierul roșu pe gîtul imaculat al femeii frumoase. Iubitul acesteia descoperă cu oroare stigmatul infamiei în timp ce o îmbrățișează. O femeie pătrunde la miezul nopții într-o cameră întunecoasă, unde așteaptă torționari, care își ridică pelerinele peste ochi, pentru a nu fi văzuți. Descoperirea lor produce țipătul de groază al femeii. Intervine eroul tînăr și generos care îi ia apărarea și gonește pe torționari. Un spion asasinează pe un înalt personaj, și acesta își dă sufletul transmițînd ultimul lui mesaj doamnei pe care o iubește. Un călău îmbrăcat în negru, cu mănuși roșii, săvîrșește o execu-

ție pe scenă. Victima înjunghiată urlă cutremurător. Toate procedeele *romanului negru* și ale dramei consecutive acestuia, ale melodramei, apar în piesa jucată la Teatrul Armatei. Ne spunem că aceste procedee au fost luate cîndva în serios, că ele au înfiorat pe cititorii și spectatorii de acum un secol și mai bine și că le-au smuls lacrimi adevărate. Noi însă le privim cu ironie amuzată, așa cum considerăm în stampele vechi oameni îmbrăcați în redingote negre, odihnindu-se pe stînci, cu șuvițele părului alungate de furtună. Ne întrebăm cum trebuie să privim reprezentarea *Celor trei mușchetari?* Ca pe un spectacol propus sensibilității reale a zilelor noastre, ca pe o restaurare muzeologică? În primul caz, organizatorii spectacolului par a se fi înșelat; în cel de-al doilea, ei s-au adresat amatorilor delicați de lucruri vechi și perimate. În nici un caz nu putem privi reluarea vechilor teme ale melodramei, într-o nouă dramatizare a lor, ca pe un moment real în mișcarea teatrală de astăzi.

În general, actorii și-au făcut bine datoria în cadrul oferit lor, destul de ingrat. Cum să obții impresia adevărului în scene devenite atît de artificiale? Învingînd totuși dificultățile, Migry Avram Nicolau (Charlotte Backson) și Getta Cibolini (Anna de Austria) au jucat cu prestanță și grație. [...] Compoziții amuzante au dat Nucu Păunescu, N. Gărdescu și G. Trestian. Val Săndulescu a compus personajul său, pe Richelieu, reducîndu-l la o singură componentă, perfidia lui, lipsindu-l astfel de amploarea și autoritatea cu care ni-l reprezentăm pe cardinal. Costumele Lidiei Pincus, inspirate din gravurile timpului, poate din acele renumite ale lui Bosse (printre care există și una înfățișînd un bal la curtea lui Ludovic al XIII, ca în piesă), au fost exacte; de asemenea, decorurile, folosind în mai multe rînduri două planuri etajate ca în *mansion*-urile medievale. Decorul din al doilea tablou (moara de vînt cu copaci împrejur) era însă schematic și rău plantat, încît amenința să se dărîme prin mișcarea în scenă a actorilor. Necesitatea de a trece cît mai repede de la o scenă la alta, provocată de marele număr de tablouri ale acestei piese, a obligat pe regizorul Gh. Jora să nu folo-

sească totdeauna întreaga adîncime a scenei, încît de mai multe ori spectacolul a trebuit să se concentreze numai în primul plan și actorii să joace într-un spațiu îngust ca un coridor. Regele Franței acordînd audiențe într-un meschin vestibul alcătuia o imagine menită să compromită iluzia scenică. De asemenea, înaintarea spre mijlocul spațiului scenic a unei construcții inexplicabile, un fel de cușcă înaltă, instalată numai pentru a se desface și a se deschide către perspectiva scenei următoare, a însemnat o inovație tehnică inacceptabilă din punctul de vedere propriu-zis dramatic. Decorul nu poate fi gîndit decît în funcțiune de acțiunea dramatică, și detaliile care n-o slujesc pe aceasta, chiar dacă pot avea o anumită utilitate tehnică, trebuiesc neapărat evitate.

1956

„DESPOT-VODĂ" LA TEATRUL ARMATEI

Despot-Vodă este una din dramele cele mai prețuite ale repertoriului nostru clasic. După Hasdeu, dar înainte de Davila și Delavrancea, Alecsandri a fixat în *Despot-Vodă* categoriile esențiale ale teatrului românesc istoric, cu un rol atît de însemnat în educația publică, acel mod în același timp național și popular de a interpreta trecutul, confirmat de sentimentul general încă de la primele reprezentații ale piesei, în 1879, și de-atunci ori de cîte ori piesa a fost reluată. Nu este greu să ne închipuim motivele pentru care Alecsandri s-a oprit în fața figurii lui Iacob Eraclid Despotul, cunoscut din cronica lui Grigore Ureche și din alte izvoare externe, grupate, în 1878, de către Emile Picot în traducerea franceză a cronicii lui Ureche. Figura lui Despot-Vodă putea în adevăr ispiti pe poet. Aventurierul, născut în insulele grecești și care, după o existență dintre cele mai zbuciumate, ocupă tronul Moldovei, dar se prăbușește sub violența reacțiunii populare, înfățișa un caz ilustrativ pentru tragica mobilitate a istoriei, cu înălțările și prăbușirile ei. Iacob Eraclid a întrupat un caz de arivism cezarian, aș cuteza să spun că a fost un Julien Sorel pe tron, și un astfel de tip omenesc, cu toate problemele psihologice pe care el le impune contemplatorului umanității, l-a atras și pe Alecsandri. Atracția a fost cu atît mai mare cu cît nu totul era rău în firea și sentimentele lui Despot, încît poetul putea adopta față de

el acea largă comprehensiune umană, acea adîncă cuprindere a contrastelor și a totalității fără de care nu există creație poetică valabilă. Aventurierul care își uzurpase probabil numele și titlurile, slujise în armata lui Carol Quintul, îmbrățișase apoi protestantismul, își însușise o cultură destul de întinsă, care într-un rînd îi îngăduie să predea matematicile la Universitatea din Rostock, vine cu ajutor maghiar în țară, se insinuează la curtea lui Alexandru Lăpușneanu, invocînd pretinsa lui rudenie cu doamna Ruxandra, și își conduce atît de bine intriga politică încît, folosind ambițiile unora dintre boieri, izbutește să înlăture pe Lăpușneanu și să ocupe tronul. Ajuns domn al Moldovei, firea alcătuită din contraste a lui Iacob Eraclid Despotul se desfășoară din plin. Acest prinț al veacului al XVI-lea, pornit din lumea Bizanțului, căzut în momentul acela de un veac sub stăpînirea turcă, avea gusturile atîtor oameni ai emigrației grecești, ajunși aproape în toate țările Europei, în Italia, în Franța, în Anglia, și, cu oarecare întîrziere, aici, la noi, în Moldova. A fost un prinț umanist. Curtea lui adăpostește, pe lîngă cavalerii care-l însoțiseră în aventura lui, pe un poet doct, germanul Sommer, autorul elogiului său. Împreună cu acesta înființează Academia de la Cotnari, creată pentru a transmite moldovenilor învățăturile umanismului. Mari planuri se formează în capul înfierbîntat al acestui aventurier. Visează unirea țărilor românești, o mare acțiune militară împotriva turcilor, o nouă cruciadă, reînvierea Bizanțului. Acest copil de oameni modești din Samos sau din Creta, care în timpul multelor lui rătăciri trebuie să fi simțit adeseori încercările cele mai crude ale vieții, trăiește mirajul puterii, rareori mulțumită cu ce a obținut, aspirînd neîncetat către cîștiguri mai mari. Este domn al Moldovei. Dar dacă ar așeza pe fruntea sa coroana împărătească a Bizanțului ? Cînd însă neastîmpăratul visător, care, de altfel, nu era lipsit de ingeniozitate și vitejie, începe a plăti turcilor birul sporit, oferit numai de zelul lui, cînd plănuiește să schimbe religia strămoșească a moldovenilor cu protestantismul, cînd înșeală nădejdile ambițioase ale boierilor care îl sprijiniseră în acțiunea lui uzurpatoare, sună ceasul lui

din urmă. Coborîtor din lumea Bizanțului, dacă nu și din principii lui, Iacob Eraclid era un *megalopsychos*, un om cu sufletul mare ; avea sentimente mîndre și gesturi superbe. Apare în fața răsculaților cu insignele lui domnești, cu mantia de hermină și coroana lui, închipuindu-și că vederea acestora va opri brațele gata să lovească ; dar cînd amenințarea devine apropiată, el smulge insemnele domnești de pe umerii și de pe fruntea lui, împiedicîndu-i pe răsculați să atingă și să profaneze ceea ce el socotea că trebuie să rămînă sacru și intangibil.

Alecsandri a priceput foarte bine firea atît de complexă a acestui om și a construit impresionantul lui portret dramatic. Grupînd toate datele istorice și completîndu-le cu date fictive, dar verosimile, pentru a întregi portretul personajului și acțiunea dramei, Alecsandri a așezat în fața domnitorului adus de vînturi pe popor. Poporul, mai mult decît boierii, dispuși să adopte tranzacția folositoare privilegiilor și ambițiilor lor, poporul de jos, mulțimea prin care se perpetuează firea și tradițiile unei colectivități naționale, lumea celor mulți simte mai bine grozăvia unei stăpîniri opresive, fiindcă ea îi suportă exacțiunile și vibrează la toate atentatele îndreptate împotriva sufletului său naiv, dar drept. Revolta populară pătrunde în sufletul lui Ciubăr-Vodă, mai întîi un ins cu mintea tulburată, un fel de măscărici al cercurilor boierești și ale curții. Personaj grotesc, descinzînd din bufonii shakespearieni trecuți prin teatrul lui Victor Hugo, Ciubăr-Vodă parcurge o evoluție sub ochii noștri, își schimbă firea de la primul la ultimul act, devine din bufon un fanatic și brațul său, pe care îl înarmează vindicta populară, înfige stiletul în pieptul lui Despot.

Prin felul său de a prezenta episodul istoric al lui Iacob Eraclid, Alecsandri a dat expresie acelei tendințe naționale și populare care este a unei părți foarte întinse a operei sale. A făcut aceasta într-o dramă bine compusă, cu dezvoltare rapidă către culminarea ei, în versuri armonioase, dintre care unele, bătute în efigie, dobîndesc caracterul unor maxime patriotice, subliniate, ori de cîte ori piesa se reprezintă, de aplauzele publi-

cului la scenă deschisă. Am ascultat deci din nou drama lui Alecsandri cu plăcerea simțită totdeauna de ascultătorii ei și cu recunoștință pentru conducerea Teatrului Armatei care a avut buna idee de a o alege în vederea deschiderii noii stagiuni.

Despre jocul actorilor care au interpretat de data aceasta pe *Despot-Vodă* se pot spune lucruri de tot felul. G. Demetru, un actor valoros, în rolul lui Despot a arătat energie, dar nu flexibilitate, forță, dar nu grație; i-a lipsit acel ansamblu de însușiri prin care ni-l închipuim pe bizantinul insinuant trecut prin școala curților apusene și care absorbise cultura umanistică a veacului său. Iacob Eraclid a fost probabil un cavaler și un spirit împodobit. Atracția firii lui trebuie să fi fost destul de mare, pentru că numai ea explică duioșia încercată pentru el de doamna lui Lăpușneanu, care îi deschide drumul aspirațiilor lui, și pasiunea adevărată a Anei, fiica vornicului Moțoc, atît de crud înșelată apoi în iubirea ei. Jocul lui G. Demetru n-a completat nici fizionomia morală a lui Despot, nici n-a justificat înclinarea trezită de acesta în sufletele femeiești. În rolul vornicului Moțoc, boier trădător, apoi căpetenie a conspirației, a jucat Geo Maican, într-un stil exagerat, cu mari explozii vocale, cu gemete înăbușite, cu cuprinderea capului în mîini, cu rostogoliri înfricoșătoare de ochi. În schimb, ce linie simplă și discretă a arătat în jocul său Aurel Athanasescu, în rolul lui Alexandru Lăpușneanu! Acest experimentat actor, puțin întrebuințat în vremea din urmă, ne-a dat un Lăpușneanu concentrat, mistuit de mari neliniști stăpînite, păstrînd o ținută grandioasă chiar în pornirea lui perfidă și criminală. N. Meicu a compus cu talent rolul lui Ciubăr-Vodă, obținînd efecte de comic grotesc și dezvoltînd linia evolutivă a rolului pînă în clipa în care gîndul uciderii tiranului dă imobilitate trăsăturilor și fixitate privirilor lui. Meicu, pe care l-am văzut destul de rar în trecut, este un actor cu netăgăduite resurse, capabil să dea bune rezultate, mai ales dacă nu va abuza de mobilitatea lui.

Montarea spectacolului, din punctul de vedere al decorurilor nu ni s-a părut întru totul satisfăcător. Prea

mult carton în tabloul întîi, acel care înfățișează terenul stîncos de pe culmea unui munte. Apoi faptul că, în același tablou, pictorul scenograf n-a tratat deloc fundalurile, a obligat pe actori să privească în culise și să contemple neantul, atunci cînd, după spusele lor, pretindeau că disting un grup omenesc departe, la poalele muntelui. Pentru a dărui un adaos de spațiu scenei, s-a adoptat procedeul de a face ca actorii să intre și să iasă prin sală sau printr-o ușiță așezată în afară de cadrul scenei, stilizată ca un strîmt portal acoperit cu baldachin și la care se ajunge printr-o scară atît de exiguă încît actorii sînt în orice clipă amenințați să cadă și sînt nevoiți să-și adune veșmintele și să le strîngă în jurul lor, pentru a se strecura afară. Un portal acoperit cu un baldachin este apoi o alcătuire care nu corespunde nici unei forme constructive reale și nu trezește spectatorului decît nedumerire, după cum strecurarea penibilă a actorilor pe scărița și pe ușile care-i absorb în culise trezește un sentiment supărător de stînjenire. Mi s-a părut frumoasă sala palatului domnesc cu fresce în stil bizantin, deși fundalul pictat ar fi cîștigat dacă ar fi fost împins către un plan ceva mai adînc al scenei.

1956

„PLICUL“

Liviu Rebreanu a fost preocupat de problemele literaturii dramatice și a trăit în lumea teatrului într-o lungă perioadă a carierei lui. Cronicar dramatic, membru în Comitetul de lectură al Teatrului Național din București, apoi conducătorul lui, Liviu Rebreanu a simțit de mai multe ori îndemnul de a scrie pentru scenă. Dintre cele trei lucrări dramatice ale sale, *Plicul, Cadrilul* și *Apostolii,* Teatrul Muncitoresc C.F.R. a ales pe cea dintîi, pentru a ni-l readuce pe Rebreanu în ipostaza lui de autor dramatic. Un autor epic, cum a fost Liviu Rebreanu, cînd scrie pentru teatru, nu poate renunța cu totul la atitudinea literară, operantă în genul care alcătuiește principalul domeniu al creației lui. De aceea *Plicul* vădește unele lungimi, un mod ceva mai lent de a înainta printre faptele prezentate, mai multă *lărgime* epică decît *scurtime* dramatică. Altfel, piesa este solid construită, bine motivată, iar caracterele sînt prezentate cu pătrundere psihologică.

Piesa a fost scrisă și reprezentată întîia oară în epoca de după 1920, într-un moment în care politicianismul făcea ravagii, și creaturi de tot felul, instalate în posturile de conducere, înțelegeau să improvizeze averi însemnate prin exploatarea bugetului public și în disprețul omului mărunt, exclus de la banchetul puterii. Așa se întîmplă și cu eroul comediei lui Rebreanu, primarul Jean Arzăreanu, președintele comisiei interimare a unui oraș de

provincie, fost arhivar al tribunalului, individ lacom și îndrăzneț și care manipulează, împreună cu metoda de a întinde corupția în jurul său, mijloacele destul de sumare ale retoricii politicianiste. Este căsătorit cu o femeie frumoasă și elegantă, ridicată împreună cu el dintr-o situație modestă, dispusă să-și ajute în orice fel bărbatul. Și-a construit o casă confortabilă, montată cu lux provocator. În jurul lui roiește o întreagă clientelă, companioni politici și ziariști venali. Cine dintre acei care au atins vîrsta lucidă a observației sociale, în epoca descrisă de Rebreanu, n-a cunoscut cel puțin o duzină de Arzăreni, tronînd cu seninătate, uneori cu o bună dispoziție care alcătuia baza popularității lor, în mediul interpol și avid al politicianismului din aceeași epocă ? Este interesant, dar în realitate nu este deloc uimitor, faptul că, în bogata producție dramatică originală a anilor 1920-1930, au fost destul de rari autorii care și-au propus să trateze aceeași temă. Printre aceștia, Rebreanu a fost unul din cei dintîi.

Spectatorii care au asistat, acum treizeci de ani și mai bine, la primele reprezentații ale *Plicului* au înregistrat piesa ca pe o *cronică*, adică drept o compunere consacrată actualității, deoarece fiecare din acei spectatori putea înlocui numele fictive ale personajelor cu nume reale din rubrica scandaloasă a ziarelor. Astăzi însă, după atîția ani de cînd a fost scrisă și jucată mai întîi, piesa ne apare ca un document de epocă, alcătuit de cineva care știe să observe evenimentele și să judece pe oamenii vremii lui. Dar deși atitudinea noastră față de comedia lui Rebreanu s-a modificat oarecum prin curgerea timpului, nu apreciem mai puțin curajul cetățenesc al autorului, capabil să spună epocii sale adevărurile crude care se impuneau.

Deci acest Jean Arzăreanu, ajuns președintele comisiei interimare, adică al unui organ de conducere comunală impus de guvernele vremii prin suspendarea legilor electorale, după ce adunase o avere destul de bine rotunjită, nu-și simte deloc astîmpărată lăcomia. Poate cîștiga o sumă foarte importantă, acceptînd oferta la suprapreț a unui număr de treizeci de vagoane de lemne, cu care primăria urmează să aprovizioneze populația să-

racă în ajunul sărbătorilor de Crăciun. Vestitele afaceri cu vagoane de care a vuit epoca! Dar șeful gării, Gheorghe Galan, devenit întreprinzător pe lîngă doamna Arzăreanu, vrea și el o mie de lei de fiecare vagon, dorind să-i ofere soției primarului, ca preț al grațiilor ei. O mie de lei de fiecare vagon însemna o diminuare apreciabilă a profitului urmărit de Arzăreanu. „Banditul!“ exclamă membrul în comisia interimară Nicolae Flancu, cumnatul primarului și comparsul lui, om simplu, cu țeluri clare, care nu ascunde sub nici un fel de frazeologie prădăciunile lui, condus numai de dorința de a le realiza în condițiile unei bune negustorii. Și cum șeful gării refuză să pună vagoanele la dispoziție, apare ideea ca mia de lei pentru fiecare vagon să fie plătită de altcineva decît de cei interesați, de pildă de primăria însăși, care trebuie să se decidă a îndruma fondul milelor comunale către scopul coruperii șefului. Admirabilă idee! Trebuia obținut însă consimțămîntul celuilalt membru al comisiei interimare, Constantin Hurmuz, opoziționist din tabăra „reacțiunii“, bătrîn vulpoi, care rîde desfătat, înțelegînd bine tot ce se petrece în jurul lui.

Trebuia apoi obținută bunăvoința sau, cel puțin, neutralitatea presei, reprezentată prin ziaristul Albeanu, care pătrunde oricînd în toate casele și în toate cabinetele, bătînd pe burtă și trăgînd de barbă pe personajele cele mai sus plasate. Captațiunea lui Hurmuz și a lui Albeanu este obținută, aprobîndu-i-se celui dintîi cumpărarea de către primărie a optzeci de porci, și celui din urmă un vagon de făină, în aceleași condiții ca lemnele lui Arzăreanu. Dar cînd acesta înțelege sensul asiduităților pe lîngă soția lui a șefului de gară, o reacțiune umană, poate cea dintîi în viața lui, ajunge să-l domine, cu primejdia compromiterii întregii afaceri. Stăpînit de gelozie chinuitoare, Arzăreanu divulgă pe șef, dorind distrugerea lui. Apare atunci doamna Arzăreanu, care-i întinde bărbatului ei plicul cu treizeci de mii de lei, și primarul vede în adaosul de cîștig care-i revine un semn al iubirii soției, al înțelepciunii și prevederii ei. Piesa se sfîrșește cu acordul și armonia întregii bande, nu însă și a lumii mărunte pe spinarea căreia se joacă această comedie și care trimite, în peripețiile ei, doi delegați,

două victime, pe nenorocita văduvă de război, adusă să implore în zadar un ajutor din fondul dispărut al milelor comunale, și pe nenorocitul odăiaș Ion Taman, dat afară din slujba lui pentru vina de a fi acceptat un neînsemnat bacșiș.

Avem de-a face deci cu o lume de bandiți fără nici un scrupul, fără pic de sentiment al onoarei, fără nici o omenie, un personal politicianist în goană către îmbogățire, obținută prin mijloacele cele mai nerușinate. Comparată cu *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale, *Plicul* lui Rebreanu vădește dezvoltarea înspăimîntătoare a corupției politicianiste. Căci pe cînd personajele lui Caragiale dau lupta pentru puterea politică, în forma obținerii mandatului de deputat, dar lasă oarecum învăluite resorturile meschine ale interesului lor, oamenii lui Rebreanu nu mai urmăresc decît îmbogățirea cu orice preț, fără vreun obstacol etic cît de neînsemnat, cu un cinism absolut. Politica nu mai este pentru aceste personaje un joc de abilități, ci o tîlhărie la drumul mare. De aceea, cuvintele cu care piesa se termină, declamația despre patrie și democrație a primarului Arzăreanu, răsună aici cu un accent sinistru. Ironia carageliană a fost înlocuită de Rebreanu cu un sarcasm amar.

Piesa, jucată în regia lui Marin Iorda, a fost ascultată cu interes, deși mi s-a părut că accentele au fost uneori deplasate sau n-au fost puse cu toată energia. Astfel, în rolul Victoriei, soția lui Arzăreanu, artista Lulu Nicolau, arătîndu-se mișcată și cucerită de insistențele șefului de gară Galan, face neclară firea personajului și rolul lui în piesă. Căci dacă o ființă umană, chiar dacă este josnic senzuală, rămîne totuși o ființă omenească și sentimentele sale, chiar dacă sînt vulgare, sînt totuși sentimente omenești, Victoria Arzăreanu nu mi se pare a fi decît o simplă figură, lipsită de orice calitate umană, pe tabla de șah unde se agită, se despart și se împreună interesele bandei ei. Am apreciat, de altfel, corectitudinea întregii echipe care a jucat *Plicul*, dar cu unele rezerve. Era în firea talentului lui Rebreanu un realism cu prelungiri spre misterul ființei omenești, o aplecare a scormonirii în om pînă la straturile lui cele mai adînci. Așa ceva a urmărit Rebreanu și atunci cînd a compus pe Arză-

reanu. Acest personaj este o creațiune foarte complexă, prin caracterul lui cinic, îndrăzneț, șiret și ipocrit și, prin umare, stăpînit, dar și impulsiv ; brutal și lucid, dar și capabil să se lase stăpînit de iluzii. Arzăreanu este apoi singurul personaj care în *Plicul* trăiește o evoluție, trece prin mai multe momente foarte deosebite între ele și obține astfel un grad înaintat al dramatismului. Complexitatea dramatică a lui Arzăreanu n-a apărut însă cu tot relieful în jocul, de altfel nu lipsit de siguranță, al lui M. Klepper. Mi-a părut rău de asemenea că harnicul regizor Marin Iorda n-a scos la iveală tot ce putea da scena consiliului, în care primarul se adresează membrilor absenți, dar socotiți de față din pricina obedienței lor interesate sau imbecile în toate împrejurările ; piesa era susceptibilă de a dobîndi în acest punct un impresionant caracter fantastic, omis din reprezentația la care am asistat.

1956

„VRĂJITOARELE DIN SALEM"

În mica localitate Salem, din statul Massachusetts, în America de Nord, către sfîrșitul secolului al XVII-lea, a avut loc un proces de vrăjitorie, încheiat cu un teribil masacru : au fost condamnați și spînzurați peste trei sute de bărbați și femei. Procese de vrăjitorie au mai urmat pînă în secolul al XVIII-lea, determinînd protestele spiritelor filantropice ale vremii, un Beccaria, un Voltaire. Absurditatea condamnării la moarte a unui om pentru vina de a fi provocat boala sau moartea cuiva prin practici vrăjitorești, adică prin invocarea diavolului, a incubilor și sucubilor, mai era deci posibilă într-o vreme în care se puneau bazele științelor moderne și concepția raționalistă a vieții primea o mare dezvoltare. Se întîmplă adesea că, pînă la definitiva lor eliminare, vechi idei și practici sociale își continuă existența, chiar în împrejurări intelectuale schimbate, dacă ele sînt favorizate de forțe sociale sprijinite de ele și interesate la menținerea lor. Așa s-a întîmplat și în timpul regimului instalat de puritani în coloniile engleze ale Americii de Nord, unde chiar îndoiala cu privire la existența diavolului și a uneltelor lui constituia o crimă împotriva religiei și a ordinei sociale întemeiate pe ea, vrednică a fi pedepsită cu moartea. Un fermier din Salem, Giles Carey, un om care, trăind numai din munca brațelor lui, putea privi cu libertate și limpezime către adevărata întocmire a lumii, și-a spus cuvîntul asupra odioasei jus-

tiții a guvernatorului englez și a acceptat destinul său. Numele lui Giles Carey a fost venerat de noile generații, apărute după războiul independenței. Longfellow, care a trăit el însuși în Massachusetts, a consacrat o dramă lui Giles Carey și teribilei întîmplări din Salem : *Giles Carey of the Salem Farms*, în 1868. Acum de curînd, scriitorul american Arthur Miller, ale cărui opere sînt jucate pe toate scenele lumii, a reluat vechea temă, prezentînd-o într-o nouă interpretare, înzestrată cu o adevărată valoare simbolică.

În drama *Vrăjitoarele din Salem* a lui Arthur Miller, reprezentată pe scena Teatrului Constantin Nottara, episodul din Massachusetts este organizat în jurul tinerei perechi John și Elisabeth Proctor. Pîrît în chip cu totul neașteptat în absurdul proces al vrăjitoarelor din Salem, John refuză, după o slăbiciune de o clipă, să accepte salvarea propusă cu prețul de a mărturisi existența diavolului și alianța acestuia cu unii din concetățenii lui, o mărturisire menită să confirme valabilitatea justiției puritane. Elisabeth, care se pregătește să devină mamă, regăsește în marea ei restriște, cu adîncă jubilare morală, sensul vieții omenești, vrednică a fi trăită numai atunci cînd este pusă în serviciul adevărului și libertății, un sens ilustrat prin sacrificiul suprem al bărbatului iubit.

Ne-am întrebat uneori dacă tragedia, ca gen literar, mai este posibilă în împrejurările societăților moderne. Piesa lui Arthur Miller se însărcinează cu răspunsul afirmativ al acestei întrebări. Evocînd împrejurări vechi, dar redevenite actuale prin acțiunea de terorizare a conștiinței omenești în regimuri dictatoriale și antidemocratice, Arthur Miller a arătat posibilitatea de afirmare a unui erou moral chiar în aceste împrejurări și a descătușat fiorul tragic, simțit de publicul său în lumea întreagă, din Statele Unite ale Americii pînă în Uniunea Sovietică, unde piesa lui a fost deopotrivă jucată, cu succesul determinat de satisfacția încercată de oricine atunci cînd primește un mesaj adresat conștiinței și demnității lui.

Arthur Miller a făcut să înainteze acțiunea piesei sale folosind unele idei și categorii ale psihologiei moderne.

Afacerea de vrăjitorie din Salem a fost înscenată de tînăra fată isterică Abigail Williams, îndrăgostită de John Proctor, și care urmărește pierderea soției acestuia, pentru a-i lua locul. Abigail produce o adevărată contagiune psihologică printre tinerele fete ale locului, care dansează goale în pădure, în timpul nopții, văd duhuri execrate plutind printre grinzile vechi ale casei, simt fîlfîirile de gheață ale aripilor diavolești, strigă cuprinse de teroare și una din ele cade într-un somn cataleptic, din care se trezește scoțînd urlete grozave. Vorbind fără nici o reticență, trebuie să spunem că toată această parte a dramei lui Miller este destul de neplăcută. Știu, desigur, că există spectatori ai teatrelor care urmăresc senzația tare și sînt bucuroși să alunece o clipă sub o sugestie de groază. Nu aceștia alcătuiesc însă partea cea mai bună a publicului teatrelor și nu lor trebuie să li se pună la dispoziție o scenă bine călăuzită. Publicul cultivat, acela care se cuvine să atragă după sine întregul public teatral, va simți totdeauna ca o acțiune abuzivă biciuirea lui nervoasă, terorizarea lui prin țipăt și delir. Au fost momente, în timp ce ascultam *Vrăjitoarele din Salem*, în care am simțit împotrivirea și a trebuit să stăpînesc reacțiunea pe care o simte oricine cînd devine obiectul unei agresiuni. Teatrul nu trebuie să-și permită astfel de brutalități față de publicul său. Să considerăm încă o dată exemplul marilor clasici, care obțin cea mai mare intensitate a fiorului tragic zguduind conștiința omului, nu chinuind nervii lui.

Regia Soranei Coroamă, care n-a atenuat, de altfel, aspectele brutale ale dramei lui Miller, a fost însă excelentă prin distribuirea rolurilor, prin ritmul imprimat spectacolului, prin compunerea scenelor. În fruntea distribuției salut, mai întîi, pe doi actori din vechea generație, admirabili în rolurile lor, Leontina Ioanid și Neamțu-Ottonel. Întrupînd pe Rebecca Nurse, o femeie bătrînă care își păstrează luciditatea în vîrtejul nebunesc din jurul ei și, credincioasă față de propria-i conștiință, merge la moarte fără clintire, Leontina Ioanid a arătat o umanitate simplă și caldă, vădită în fiecare vorbă pronunțată, în fiecare gest, în fiecare privire. De cînd a dispărut de pe scena noastră și am încetat de a

mai privi şi de a mai asculta pe minunata Sonia Cluceru, nu ne-a mai fost dat să vedem o altă artistă din clasa şi sectorul ei care, întocmai ca Leontina Ioanid, să ne fi procurat o emoţie de acelaşi gen şi de aceeaşi intensitate. Neamţu-Ottonel, în rolul fermierului Giles Carey, a realizat de asemenea, cu cel mai mare succes, caracterul unui bătrîn atins de infirmităţile vîrstei, dar capabil să se adune şi să proclame mîndria conştiinţei lui de om. Am urmărit toate detaliile jocului lui Neamţu-Ottonel, postura lui corporală, covîrşită de ani şi suferinţă, perplexitatea figurii lui în unele situaţii, expresia crispată a durerii, jocul mîinilor şi al degetelor care căutau parcă ceva, deodată încordarea trupului înălţat, pasul devenit sigur. Felicit pe Neamţu-Ottonel şi pe Leontina Ioanid pentru aceste creaţii, obţinute în faza înaintată a carierei lor artistice.

Restul distribuţiei a fost asigurat de artişti mai tineri sau foarte tineri. Cu toţii au fost bine îndrumaţi şi au reuşit să integreze unitatea unui spectacol destul de complex, prin mulţimea firelor din care este ţesut, prin multiplele relaţii dintre personaje. Pe Gh. Ionescu-Gion l-am văzut de mai multe ori şi am înţeles totdeauna, urmărind jocul lui, că acest actor concentrat şi sobru, vădind un proces intelectual foarte dezvoltat, este una din speranţele de seamă ale scenei româneşti. Şi de data aceasta, în rolul viceguvernatorului Danforth, acela care veghează asupra sinistrei ordine puritane şi conduce ancheta împotriva vrăjitoarelor şi a liberilor-cugetători, Gh. Ionescu-Gion a realizat tipul unui fanatic sumbru, apăsat de funcţiunile conducerii lui. Artist intelectualizat, Ionescu-Gion excelează în interpretarea momentelor de deliberare, şi chipul în care se formează hotărîrile grozave şi perfide ale personajului întrupat de el, pauzele grele de ameninţări introduse în jocul său au fost urmărite cu vie participare de către spectatori. Lui Ionescu-Gion i-au dat replica Ion Gheorghiu, în rolul reverendului John Hale, marcînd limpede evoluţia către înţelegere, toleranţă şi omenie a acestuia, revirimentul lui moral, apoi Jean Lorin, ca pastorul Parris, şi Andrei Codarcea, ca John Proctor, acesta din urmă cu o frumoasă statură virilă, dar amîndoi cu unele neajunsuri

ale dicțiunii. Dinu Ianculescu a fost impresionant în rolul moșierului Thomas Putnam, paznicul fără îndurare al ordinei sale. Arcadie Donos, ca funcționarul judiciar Ezekiel Cheever, a dat mulțumitoarea compoziție a acestui personaj laș, crud și servil. Rolurile feminine au fost realizate de Ana Barcan, plină de grație și puritate, stăpînită de o durere adîncă și demnă în întruparea Elisabethei Proctor, de Natalia Arsene-Macri în rolul greu, de mare tensiune, al fetei impostoare Abigail, de Tatiana Popa ca Marry Warenn, un rol plin de nuanțe prin ezitările, hotărîrile subite și revenirile lui. Neofita Pătrașcu a realizat pe Ann Pulmann, caracter feminin intempestiv, devenită uscată și rea prin decepții crude și repetate. Rareori am văzut, în ultima vreme, un ansamblu mai bine închegat, deși merituoasa directoare de scenă n-a apelat la nici unul din marile nume ale teatrului de azi, mulțumindu-se cu forțe mai tinere, cărora le-a dat însă coeziunea unui întreg foarte omogen. Succesul spectacolului s-a datorat deci, în mare măsură, Soranei Coroamă, care s-a clasat prin *Vrăjitoarele din Salem* ca una din cele mai bune forțe regizorale ale momentului. Un colaborator prețios a găsit Sorana Coroamă în pictorul-scenograf Tony Gheorghiu, autorul costumelor, inspirate din documentele iconografice ale secolului al XVII-lea englez, și al decorurilor, realizate cu o simplitate sugestivă. Interioarele fermierilor americani, deplasările personajelor pe verticală, pe scări care coboară spre etajele inferioare sau urcă spre cele superioare sau spre galerii au creat imagini scenice pline de noutate, foarte interesante.

Deși simțul pentru armonie a fost de cîteva ori violentat de *Vrăjitoarele din Salem*, prevăd acestui spectacol succesul meritat de tendința lui atît de umană, de închegarea lui regizorală, de jocul excelent al actorilor.

1956

„MĂTRĂGUNĂ"

Interesul pentru valorile de seamă ale literaturii universale este una din trăsăturile cele mai izbitoare ale mişcării noastre culturale. Se traduce neasemănat mai mult decît în trecut, cu o participare a forţelor scriitoriceşti, rămase altădată în afară de îndeletnicirea traducerilor, cu un scrupul filologic şi cu o conştiinţă artistică superioară. Cercetătorii literaturilor străine au găsit un cîmp nou de activitate în studiile atît de cerute astăzi despre operele şi autorii epocilor cele mai diverse şi mai depărtate. Unele din aceste lucrări apar ca studii introductive ale traducerilor atît de numeroase şi, de pe acum, s-a format o întreagă literatură de cercetări relative la creaţiile poetice ale trecutului, nu totdeauna satisfăcătoare, dar cu totul binevenite în tendinţa şi în ansamblul lor. Publicul nostru pare a dori să obţină cunoştinţe mai numeroase şi mai temeinice în legătură cu istoria literaturilor şi poate că dificultăţile pe care le încearcă librăriile de a se ţine la curent cu producţiile actuale ale literaturilor străine explică orientarea atît de vie a publicului către formele mai vechi ale acestor literaturi.

Tendinţa aceasta, evidentă în totalitatea mişcării noastre culturale, caracterizează şi activitatea teatrelor. Niciodată n-au apărut pe scenele capitalei şi ale provinciei mai multe opere aparţinînd tradiţiei clasice şi moderne. Opere cunoscute altădată numai de erudiţi au de-

venit bunuri ale circulației comune. Elevii școalelor, tinerii muncitori și funcționari cunosc pe Ben Jonson și pe Sheridan. Nu este exclus ca mîine-poimîine să asistăm la reprezentarea lui Andreas Gryphius, a lui Marlowe și a lui Alexandre Hardy. Exuberanța teatrelor noastre în însușirea tuturor pieselor mai de seamă ale repertoriului universal nu se desfășoară însă cu toată discriminarea, nici cu studiul cel mai atent al vechilor texte, nici în condițiile cele mai bune ale punerii în scenă. Sînt gînduri care mi-au apărut asistînd la comedia lui Machiavelli, *Mătrăguna (Mandragola)*, jucată de un grup, în majoritatea lui tineresc, la Teatrul C. I. Nottara.

Niccolò Machiavelli, vestitul secretar florentin, aparține mai cu seamă istoriei gîndirii prin *Principele* (1514) său, tratat de știință politică, în care scopurile statului și mijloacele menite să le realizeze sînt preconizate în disociere totală de scopurile și mijloacele vieții morale. Sistematizînd practica politică a micilor cetăți italiene în epoca trecerii de la regimul tiraniilor către noul ideal al statelor absolutiste, Niccolò Machiavelli a dat una din operele cele mai controversate din perioada finală a Renașterii și a fixat o reputație dintre cele mai discutate. Un mare semn de întrebare, un dubiu inalterabil, s-a menținut tot timpul asupra operei, asupra vieții publice și a destinului particular al lui Machiavelli. Om cu mari însușiri de gînditor și de diplomat, umanist dintre cei mai erudiți, mare cunoscător al istoriei romanilor, studiată de el în scrierile lui Titus-Livius, scriitor plin de vigoare, Machiavelli a putut fi rareori de folos patriei sale. Trăind în Florența, într-o epocă de mari schimbări, contemporan cu evenimentele invaziei francezilor lui Carol al VIII-lea în Italia, cu alungarea Medicisilor, cu regimul lui Savonarola și al lui Soderini, apoi cu revenirea Medicisilor la conducerea Florenței, Machiavelli, al cărui geniu nu s-a însoțit totdeauna cu fermitatea și statornicia, a cunoscut de timpuriu destinul melancolic al singurătății și al izolării publice. Retras, într-o mică proprietate a sa, căutînd să regăsească încrederea noilor stăpînitori, îndurînd privațiuni umilitoare, Machiavelli a consacrat o parte a răgazurilor sale

nedorite lucrărilor propriu-zis literare. Povestitor savant în *Belfagor*, una din sursele lui I. L. Caragiale în *Kir Ianulea*, Machiavelli a dat și cîteva comedii de mare însemnătate în istoria teatrului, printre care *Calandrio*, o comedie de situații, *o commedia d'intreccio*, și *Mandragola*, prin care începe seria glorioasă a comediei de caracter în literaturile moderne. Shakespeare și Ben Jonson, Molière și Goldoni vor merge pe urmele florentinului. O dată cu *Mandragola* lui Machiavelli, izvorul rîsului nu mai decurge din complicația neașteptată a situațiilor, ci din caracterele personajelor, prin care se motivează și acțiunea comică.

Este cunoscută fabula *Mandragolei*, destul de asemănătoare cu atîtea din temele anecdoticii medievale franceze și ale nuvelisticii italiene a Renașterii. Bătrînul Nicia dorește să aibă un copil de la tînăra lui soție, Lucrezia, rîvnită de junele Calimaco, care, auzind de marea ei frumusețe, se înapoiase anume la Florența. Un parazit al casei lui Nicia, Ligurio, pune la cale intriga menită să astîmpere dorința lui Calimaco, veleitatea lui messer Nicia și să înfrîngă virtutea tinerei femei, numită Lucrezia cu referire desigur la antica Lucrezie, aceea care și-a dat moartea pentru a-și fi pierdut cinstea în brațele fiului lui Tarquinius Superbus, ultimul rege al Romei. Comedia lui Machiavelli este deci răsturnarea parodistică a unei fabule tragice a antichității. Sfătuit de Ligurio, Calimaco, costumat în medic, constată pretinsa sterilitate a femeii, dar este gata s-o lecuiască prin zeamă de mătrăgună. Această băutură aduce moartea bărbatului care s-ar atinge mai întîi de femeia supusă influenței ei. Nicia nu este deloc dispus să înfrunte acest risc. Trebuia deci găsit un bărbat tînăr care să fie sacrificat. Tînărul bărbat va fi Calimaco, surprins, ca din întîmplare, pe stradă și transportat în patul Lucreziei, unde cei doi tineri își vor găsi deopotrivă fericirea. Lucrul n-ar fi fost posibil fără intervenția călugărului Timoteo, personaj venal și ipocrit, adevărată prefigurație a lui Tartuffe, care în schimbul ducaților primiți își ia însărcinarea să convingă pe Lucrezia de necesitatea jertfei cerute. A rezultat astfel prima comedie de caracter a lumii moderne, cu bogate referiri la moravurile vremii. Personajele vor-

besc despre felurile lor de a fi, se caracterizează reciproc, şi piesa reprezintă, în ansamblul ei, o galerie de portrete contemporane: bătrînul burghez Nicia, naiv şi şiret în acelaşi timp, stăpînit de un egoism vecin cu sceleratețea în hotărîrea de a sacrifica un necunoscut, parazitul ingenios şi lipsit de scrupule Ligurio, tînăra soție Lucrezia, prizoniera terorizată a prejudecăților ei, mama ei Sostrata, lipsită de orice judecată personală, abandonată cu totul în puterea clericilor, care gîndesc pentru ea, fățarnicul şi avidul călugăr Timoteo. Epoca libertină de la sfîrşitul Renaşterii, lipsită de orice prejudecată în întîmpinarea scenelor celor mai licențioase, în formele expresiei celei mai îndrăznețe, trebuie să se fi înveselit copios asistînd la întîmplările înşelătorului înşelat, Nicia, şi ale soției lui, Lucrezia, a cărei jelanie se transformă pînă la urmă într-o jubilare destul de indecentă. Ne întrebăm însă dacă puterea comică a *Mătrăgunei* lui Machiavelli se mai păstrează încă, după patru sute de ani şi mai bine de la compunerea ei ? Această putere, urmărind participarea destul de slabă a publicului, rarele hohote de rîs care au însoțit spectatorul, ni s-a părut destul de ostenită. *Mătrăguna* nu ne mai poate vorbi în felul în care o făcea vechilor ei spectatori şi nu mai poate obține efectele smulse oamenilor din vremea Renaşterii. Readusă pe o scenă modernă, pentru nevoile teatrale ale publicului de azi, comedia lui Machiavelli ne-a apărut ca o manifestare academică de teatru, interesantă mai mult pentru istoricul dramei decît pentru stratul mediu şi majoritar al lumii actuale, ale cărui gusturi, idei şi tendințe sînt singurele hotărîtoare în compunerea unui repertoriu. S-ar fi putut încerca totuşi a aduce un suflu nou de viață în comedia cam obosită a lui Machiavelli, dar direcția de scenă a lui Mihail Raicu şi decorurile lui Tony Gheorghiu, doi tineri artişti prețuiți de noi, nu ni s-au părut că au învins timpul ireversibil pentru a da viață nouă şi interes actual spectacolului lor.

Directorul de scenă şi decoratorul au încercat de data aceasta un spectacol stilizat. Sînt cu totul de acord cu această tendință, deoarece stilizarea înseamnă generalizare, simplificare, reducere la esențial, punere în evidență a ritmurilor fundamentale. După ani de zile de

naturalism plat, ascuns sub masca atît de lăudabilă a realismului, aplaud revenirea la *stil*, adică la acea formă a expresiei artistice în care *stilizarea* intră cu o parte însemnată. Dar stilizarea nu trebuie să ducă la convenție artificioasă și la manierism. Aceste primejdii n-au fost însă ocolite de dirigenții artistici ai spectacolului de la Teatrul Nottara.

Piesa se joacă sub o foaie de cort, sprijinită pe patru pari și întinsă, cu cele două valuri ale ei, în fața și în spatele unui portal decorat într-un chip incomprehensibil. Ce explică desfășurarea spectacolului sub foaia de cort? Ne găsim oare într-un teatru improvizat de niște actori ambulanți? Nicidecum, *Mătrăguna* lui Machiavelli se joacă într-un teatru clădit, pe o scenă statornică, dispunînd de beneficiile tehnicii moderne. Iluzia cortului care adăpostește spectacolul este deci produsul unei înclinări manieriste, o concesie făcută unui gust istoricizant, fără legătură cu condițiile reale ale unui spectacol în zilele noastre. Întreaga comedie se desfășoară într-un decor unic, în fața unui fundal albastru, ca o hîrtie de calc, pe care sînt desenate în alb siluete de case și perspective de străzi. Decoratorul s-a oprit de a prezenta obiectele reale, mulțumindu-se a le sugera în forma lor schematică. Dar personajele intră și ies prin acest desen arhitectural, deschid și închid porți, creînd impresia atît de derutantă a contradicției dintre realitatea gesturilor și schematismul convențional al decorului. Aceleași personaje sînt făcute apoi, în timpul evoluției lor scenice, să ocolească în jurul celor doi stîlpi ai portalului, dispărînd pentru o clipă și reapărînd din nou. Care este motivul acestei mișcări scenice? Spectatorul nu găsește nici unul. Mișcarea aceasta pare cu totul arbitrară și impresia culeasă este încă o dată a derutării. Cînd apare Comentatorul, actorul care intervine din cînd în cînd cu reflecțiile sale pentru a sublinia sensul general al spectacolului, personajele încremenesc în pozele în care au fost surprinse și tabloul scenic, dinamic prin natura lui, se transformă atunci în imagine statică, ceva ca o gravură sau ca un pastel. Care este rostul acestei stilizări? Ajută ea la reliefarea sensului comediei, sprijină într-un fel oarecare acțiunea piesei, ne face să gîndim mai mult și mai

adîno? Deloc. Astfel de trucuri regizorale, destul de naive în intenția lor, nu urmăresc decît epatarea publicului, o țintă puțin recomandabilă pentru niște artiști însuflețiți de spiritul sincerității și adevărului. În fine, întregul ritm al spectacolului ni s-a părut încetinit prin insistența asupra anumitor scene, prin lărgirea răstimpurilor între replici, prin debitul cam tărăgănat al unora dintre actori. Și astfel *Mătrăguna*, care ar fi putut dobîndi o viață nouă dacă ar fi fost concepută ca un spectacol rapid, poate ca un *lever de rideau*, concentrat într-un singur ceas, a ocupat o seară întreagă fără veselie reală, ba chiar plină de melancolie pentru spectatorul care n-a putut să nu reflecteze la îmbătrînirea creațiilor omenești și la transformarea rîsului exploziv de altădată în zîmbetul înghețat de acum.

Nici jocul actorilor nu mi s-a părut întru totul corespunzător sarcinii încredințate lor. Toate întîmplările comediei lui Machiavelli apar ca o urzeală a lui Ligurio. Acesta ține în mînă sforile acțiunii și biciuiește cavalcada faptelor. Dar Ligurio al lui Dominic Stanca n-a arătat verva, inițiativa ingenioasă a personajului său. Au fost momente în care acest actor, pe care l-am văzut uneori în creații valabile, rămînea parcă în afară de spectacolul pe care s-ar fi cuvenit să-l țină neîncetat în mînă. Plăcute, prin tinerețe și grație, aparițiile Angelei Chiuaru și ale lui Iurie Darie în rolurile principale, ale Lucreziei și ale lui Calimaco. Dorina Donne în rolul unei femei a fost îndrumată în sensul unei vulgarități intolerabile, pe care scena ar trebui să și-o interzică. Dem. Savu, în rolul călugărului Timoteo, a dat o compoziție cam greoaie. Declamația lui Tudor Popa în rolul Comentatorului este a unui actor cultivat, care ar trebui să supravegheze unele din defectele pronunției sale. Neamțu Ottonel este un actor mult prețuit de noi, dar el a trebuit să suporte de data aceasta concurența admirabilei sale creații din *Vrăjitoarele din Salem*. De ce unul din actori pronunță o dată numele filozofului Boethius în forma coruptă *Boțius*? Textul ar trebui înțeles în întregime.

1956

REPERTORIILE

Desigur, repertoriile nu pun singura problemă teatrală, dar o pun pe cea dintîi. Înainte ca directori, regizori, pictori decoratori să se fixeze asupra chipului *cum* urmează să orienteze spectacolele lor, se cuvine ca ei să știe *ce* anume vor avea să pună în scenă. S-au discutat mai multe luni de zile, în paginile ziarelor și ale revistelor de specialitate, principiile artei regizorale, dar au fost omise acele ale compunerii repertoriilor. Este ca și cum cineva, hotărîndu-se să învețe o limbă străină, ar începe să-i deprindă pronunția mai înainte de a-și însuși unele din elementele vocabularului, ale formelor, ale construcțiilor ei. Metoda nu este deloc recomandabilă: moara nu poate funcționa fără grăunțe. Repertoriile pun probleme de conținut, și acestea mi se par că trebuie să treacă înaintea tuturor dezbaterilor relative la formele în care conținuturile urmează să se manifeste.

Trebuie totuși adăugat că determinarea repertoriilor nu se poate face fără referire la condițiile realizării lor. Din această pricină, una din primele exigențe ale unei bune orînduiri a repertoriilor este o anumită descentralizare teatrală, care s-a și înfăptuit, de altfel, ajungîndu-se la concluzia că ce anume se cuvine să joace teatrele o pot ști mai bine ele însele. Acum e rîndul lor să înțeleagă că repertoriile nu pot fi fixate decît ținîndu-se seamă de forțele actoricești de care dispune un teatru, de spațiul lui scenic, de mijloacele lui tehnice. Direcții

ferme, consilii artistice bine întocmite, funcționînd pentru fiecare teatru în parte, pot evita ezitările, amînările, dificultățile de demarare semnalate în vremea din urmă.

Este tot atît de evident că stabilirea unui repertoriu nu se poate face decît ținîndu-se seama de caracteristica fiecărui teatru, de rostul care i-a fost încredințat în mișcarea teatrală generală. În capitala țării a existat o anumită *intenție de a repartiza sarcinile colectivelor teatrale* și de a delimita aria lor tematică. Hotarele au fost însă repede inundate și astăzi se joacă orice, oriunde. N-ar fi deloc nepotrivit dacă s-ar reveni la o conștiință mai clară a misiunii cu care fiecare instituție de teatru a fost încredințată și dacă acesteia i s-ar da o urmare în compunerea repertoriilor. Împărțirea rolurilor poate rezulta și pe cale spontană, prin însuși faptul grupării unui anumit public în jurul unui anumit teatru ; cu atît mai mult o astfel de repartizare trebuie să figureze printre preocupările unei conduceri de stat. Trebuie încercată neapărat specializarea teatrelor în capitala țării pentru repertoriul clasic, pentru repertoriul străin, modern, pentru cel adresat tineretului etc. Conducerea unui teatru trebuie să cunoască bine tema ce-i revine, nu numai pentru a-și fixa cu precizie planul de activitate, dar și pentru a dobîndi o directivă clară în opera de completare a personalului său, în îmbogățirea inventarului său tehnic și artistic. Fără o astfel de disciplină, teatrele se vor găsi mereu nepregătite și nehotărîte, surprinse în fața temei întîmplătoare propuse rezolvării lor.

Nu încape îndoială că, oricare ar fi specialitatea căreia i se consacră, fiecare teatru trebuie să acorde un spațiu destul de larg repertoriului românesc în curs de creație. Directiva exclusiv paseistă, recursul la marile opere ale trecutului, probate de multă vreme în valoarea și răsunetul lor, acoperă adesea incapacitatea de a recunoaște valorile actuale și naționale și lipsa de generozitate în gestul de a le ajuta. Îmi place să regăsesc pe Shakespeare și pe Schiller, dar nu mă pot împiedica să nu mă gîndesc la tinerii autori români, pierduți uneori în cîte un colț al țării și care rîvnesc către scenele teatrelor, devenite ermetice pentru ei. Cîte reputații dramatice originale s-au format în ultimii ani ? Numărul

lor mi se pare prea mic față de posibilitățile pe care le bănuiesc și, într-o parte foarte mică a lor, le cunosc. Mi s-a întîmplat, din cînd în cînd, să primesc confidența cîte unui tînăr nejucat, autorul unei opere îndrăznețe și originale. Cunosc peripețiile complicate și demoralizatoare ale încercărilor acestor tineri de a străbate la lumină. Principiul încurajării producției naționale, afirmat de atîtea ori, trebuie aplicat cu bunăvoință, cu lărgime de vederi, cu simpatie pentru tot ce se naște și crește. Repertoriile ar obține atunci îmbogățiri substanțiale.

O problemă discutată adeseori a fost aceea a reprezentării clasicilor străini și moderni. S-a făcut mult în această privință, în vremea din urmă, dar nu s-a făcut încă totul, deoarece ultimii ani nu ne-au adus nici pe tragicii greci, nici pe poeții comici greci și latini, nici pe Corneille și Racine, nici pe Goethe sau Kleist. Îi așteptăm pe toți cu încredințarea că cel puțin unul din teatrele noastre trebuie să-și recunoască menirea sa în menținerea actualității culturii universale printre noi. Cred că această menire revine, în primul rînd, celei dintîi scene a țării, Teatrului Național din București. Această menire, dar nu singura, deoarece prin studiul atent și înscenarea cea mai desăvîrșită a operelor, prin selectarea scrupuloasă a personalului, prin consacrarea acordată noilor talente, prin cea mai înaltă disciplină artistică, prima scenă a țării trebuie să exercite o acțiune pilduitoare pentru întreaga mișcare teatrală. Din repertoriul Teatrului Național din București și din felul lui de a-l realiza trebuie să se inspire teatrele mai mici ale provinciei, care funcționînd singure în orașele lor întîmpină în compunerea repertoriilor lor probleme mai numeroase și mai complicate decît acelea care se pun teatrelor capitalei.

Dar activitatea teatrelor din micile centre urbane, înmulțite atît de îmbucurător în vremea din urmă și, uneori, cu o activitate atît de remarcabilă, merită o discuție deosebită, pe care îmi permit s-o recomand specialiștilor.

1957

„DOMNIȘOARA NASTASIA“

Teatrul Muncitoresc C.F.R., care a avut de mai multe ori lăudabila inițiativă de a readuce în actualitate unele dintre creațiile dramatice valabile dintre cele două războaie, a adus prinosul său și lui George Mihail-Zamfirescu, reluînd, deunăzi, comedia tragică *Domnișoara Nastasia*. Amintirea lui George Mihail-Zamfirescu s-a păstrat vie în memoria contemporanilor, susținută de căutarea lui înnoitoare, de caracterul lui foarte uman, de jertfa lui tînără. Întocmai ca atîția dintre înaintașii lui, întocmai ca Iosif, Gîrleanu, Cerna și atîția alții, George Mihail-Zamfirescu a fost unul dintre scriitorii care au depus pana lor înainte de a-și fi dat întreaga lor expresie, în combustiunea rapidă a unei vieți care cerea mult de la sine și primea puțin de la alții. Pe acești scriitori moartea îi păstrează tineri și curați, și amintirea publicului închinată lor unește firul melancoliei cu acela al remușcării.

Este o împrejurare vrednică să fie semnalată faptul că Ion Manolescu, care a acceptat lucrarea dramatică a lui George Mihail-Zamfirescu, acum vreo treizeci de ani, pe scena condusă de el împreună cu soții Bulandra, cu Maximilian, cu Storin, s-a gîndit s-o reia acum la Teatrul Muncitoresc C.F.R., îndrumat de el ca director. Ne-am regăsit, în sală, mai mulți dintre vechii spectatori ai premierei din 1927 și am ascultat din nou piesa lui Gemi, cu emoția de a-l afla neschimbat pe el și des-

tul de transformați pe noi înșine. Cînd cortina s-a lăsat asupra ultimei scene, în acel moment al trecutului, știam bine că se afirmase un scriitor care, abordînd un anumit sector tematic, evocase o lume rareori reprezentată cu acea înțelegere iubitoare, capabilă să găsească scînteia umanității chiar în mediile cele mai degradate. De cînd marele nostru Ion Luca Caragiale ne înfățișase mahalaua bucureșteană în unele din comediile sale, acest sector al vieții sociale dobîndise drepturi de cetate literară, dar numai pentru a alimenta verva poeților comici și satirici. George Mihail-Zamfirescu executa acum gestul unei revalorificări, al unei răsturnări și al unei răscumpărări, obișnuite în tradiția romantică a literaturii, deoarece, în condițiile celei mai grozave înjosiri a omului și alături de vițiu și crimă, mahalaua *Domnișoarei Nastasia* este un mediu moral fecund, poate înflori mîndria și onoarea, prietenia, iubirea pasionată și fidelitatea. De cînd autorii romantici, un Victor Hugo, un Eugène Sue, săvîrșiseră actul unor astfel de răscumpărări, supunînd unei alte prețuiri morale sfere de viață și caractere privite mai înainte din unghiul anumitor prejudecăți, atitudinea care stă la baza lucrării dramatice a lui George Mihail-Zamfirescu nu era cu totul inedită, dar nimeni n-o folosise în prețuirea și răscumpărarea mahalalei românești. A făcut acest lucru autorul *Domnișoarei Nastasia*, de altfel nu atît sub influența romanticilor mai vechi, cît sub aceea a scriitorilor ruși, al căror sunet poate fi înregistrat pe alocuri în melodia înfiripată de el. Sînt scene în piesa văzută din nou, acum cîteva seri, în care omul, ridicîndu-se din căderea lui, proclamă sfințenia durerii, tăria inalterabilă a umanității lui, amintind pe Gorki în *Azilul de noapte*, pe Tolstoi în *Cadavrul viu*, pe Dostoievski în mai multe din romanele sale. Din acest punct de vedere, *Domnișoara Nastasia* reprezintă un moment al influenței realismului rus în literatura noastră, asimilată, de altfel, cu ajutorul unor categorii literare locale. George Mihail-Zamfirescu și-a caracterizat lucrarea drept o *comedie tragică*, expresie folosită de Mihail Sorbul în subtitlul *Patimei roșii* și al altor drame ale sale, care stau, așadar, la începutul seriei literare unde își ocupă locul și *Domnișoara Nastasia*. Regăsim aceleași poziții

literare la Sorbul și la emulul său mai tînăr, același amestec al rîsului cu groaza, aceeași înclinare către scena tare, zguduitoare, aceeași neliniște care îngheață inima în unele momente, plină de tragice presimțiri. După ce Domnișoara Nastasia trăiește durerea uciderii logodnicului său sub lovitura aceluia care rîvnea la dragostea ei cu o pornire sălbatică și scelerată, în mintea tinerei fete încolțește și se dezvoltă gîndul răzbunării. Nu-mi mai aduceam bine aminte finalul comediei tragice a lui George Mihail-Zamfirescu. Îmi închipuiam că Domnișoara Nastasia îl va ucide pe Vulpașin, dar ea pregătea o răzbunare mai grozavă, și anume aceea de a-i hărăzi ucigașului o durere la fel cu a ei, menită s-o elibereze pe ea însăși de viața devenită inutilă și insuportabilă, spînzurîndu-se în ziua nunții la care se prefăcuse a consimți. Am admirat deci soluția incontestabil mai adîncă dată de scriitor conflictului piesei și nu am putut să nu fiu mișcat de măiestrita gradație care o conduce pe eroină printr-o serie de sentimente puternice și clare, bine înțelese și precizate de scriitor, de la elanul eliberării din apăsarea mahalalei, alături de omul iubit, prin prăbușirea nădejdilor ei, prin sălbatica ei durere mută, pînă la ura plină de iscusință cu care își pune la cale răzbunarea, cu singurul moment de slăbiciune, în pragul morții apropiate, cînd sărută mîna și mîngîie părul alb al tatălui ei, al bravului Ion Sorcovă, pe care urma să-l lase singur în lume. Comedia tragică a lui George Mihail-Zamfirescu este deci solid construită, bine motivată în toate punctele ei, gradată cu măiestrie și siguranță, iar autorul ei arată penetrație și netăgăduit simț tragic.

Se adunase, în seara noii premiere a *Domnișoarei Nastasia*, în afară de vechii ei spectatori și de obișnuiții martori ai premierelor, un public format din tineri muncitori, cărora li se consacră în special teatrul din Giulești. Înregistrînd aplauzele acestui public și raportîndu-le la scenele astfel subliniate, nu am putut să nu regret de mai multe ori cruzimea naturalismului, eclipsele bunului-gust, o anumită sentimentalitate de calitate îndoielnică, strecurate în piesa, altfel atît de meritoasă. Într-un rînd scena ne reprezintă un colț de stradă, sub un feli-

nar, în momentul cînd un locuitor al mahalalei și o fată care practica prostituția se înlănțuie sub ochii spectatorilor și se despart, după cîteva clipe, scîrbiți unul de altul. Necuviința animalică a acestei scene trebuia neapărat evitată. În scena cîrciumii, o cîntăreață intonează o melodie pe cuvintele poeziei O, *mamă* de Eminescu și un bețiv din adunare, răscolit de adîncimea cîntecului, urlă că nu poate suporta atîta durere, se abate asupra cîntăreței și se prăbușește la pămînt. Scena este exagerată și insuportabilă, cu totul nepotrivită cu oamenii noștri din popor, mult mai măsurați în toate manifestările lor. Am ascultat această scenă cu strîngere de inimă gîndindu-mă că marele, purul, înaltul spirit al lui Mihail Eminescu n-ar fi trebuit asociat niciodată cu erupția histeroidă a unui bețiv, picat nu se știe de unde. Poezia lui Eminescu nu răscolește inima omului decît pentru a o purifica și a o înălța; nimeni nu zbiară ca un scos din minți atunci cînd ascultă cadențele ei armonioase. Alte neajunsuri supărătoare: un personaj declară că se numește Ion Durere, pe un altul îl cheamă Luca Lacrimă. Ieftine alegorii. Sînt nenumărate apoi expresiile tari și vulgare încrucișate în replicile acestei piese, împreună cu siluetele mai mult decît dubioase care o traversează. Din respect pentru publicul adunat să asculte piesa, din iubire adevărată pentru acest public, a cărui înălțime continuă o doresc și o întrevăd, aș fi dorit să i se evite toate aceste sugestii ale vulgarității și nestăpînirii. Însăși idealizarea mahalalei, în acest moment al evoluției noastre sociale și după treizeci de ani și mai bine de cînd piesa lui George Mihail-Zamfirescu a fost concepută, nu m-a putut satisface. Mahalaua a fost un produs al vechii orînduiri și cred că lumea nouă o elimină, trebuie s-o elimine, prin înălțarea omului către formele eliberate ale muncii și către conștiința demnității, către participarea lui la cultura cea mai înaltă. În ochii acestui om, comedia tragică a lui George Mihail-Zamfirescu va trebui să apară ca o piesă oarecum istorică, adică drept una legată de un anumit moment al trecutului.

Domnișoara Nastasia a fost foarte mulțumitor jucată. Am reținut din ansamblul distribuției pe Marga Anghelescu în rolul eroinei, excelentă în gradarea rolului ei,

sinceră în durere, prezentînd o mască plină de perplexitate cînd destinul se abate asupră-i, o mască pe care se așază apoi straturile groase ale veghilor ei cotropite de gînduri. Eminentul artist Nicolae Sireteanu, deși depășind prin maturitate indicațiile rolului, ne-a dat un Vulpașin viguros și crud, dar care se frînge și uneori zîmbește. Remarcabil, de asemenea, Colea Răutu în rolul blîndului, al cinstitului Ion Sorcovă, dar pronunția moldovenească a acestui actor nu slujea în chipul cel mai potrivit întruparea unui om din suburbia bucureșteană.

Meritul distribuției și bunul ritm al desfășurării spectacolului revine tînărului regizor Horea Popescu, unul din absolvenții recenți ai Facultății de Teatru. Aș fi dorit totuși ca regizorul să fi atenuat cruzimile naturaliste ale textului, o preocupare rămasă neidentificabilă. Opera regizorului a fost secundată de decorurile lui Tody Constantinescu, care a desenat interioare și străzi foarte evocatoare. Pentru scenele din interiorul locuinței lui Ion Sorcovă, pictorul a imaginat un decor pe care l-aș numi *simultanist*, deoarece întrunește, în aceeași imagine, aspecte apărute ochiului rînd pe rînd. Astfel, în locuința lui Ion Sorcovă, tavanul este indicat printr-o bandă subțire, care nu acoperă întreaga suprafață a încăperii, dincolo de care spectatorul vede cerul înstelat. Tot astfel, spectatorul poate vedea, în alte momente, atît interiorul caselor, cît și vecinătățile lor de afară. Am înțeles bine, în cel dintîi din aceste decoruri simultaniste, care a fost motivul artistic al decoratorului. Vrînd să corecteze atmosfera apăsătoare a piesei și să ofere spectatorului posibilitatea unei înălțări, pictorul decorator s-a hotărît să combine imagini și perspective care nu se găsesc niciodată împreună în realitate. Nu sînt deloc împotriva potențării simbolice în artă, o metodă care ne ajută să depășim trivialitatea și platitudinea. Dar cer simbolului artistic să se degajeze din datele percepției reale, nu să li se adauge în chip arbitrar. Îmi place să văd cerul înstelat străjuind sumbra dramă din locuința domnișoarei Nastasia, dar nu să-l văd prin tavan. Ca unul care urmărește de multă vreme problemele artei,

mi-am dat seama, și acum, ca și în celelalte împrejurări cînd am avut ocazia să mă ocup de lucrările altor tineri regizori și decoratori, că m-am găsit în fața unei cercetări, a unui efort de înnoire a artei scenice, pe care, chiar atunci cînd îmi sugerează obiecții, nu pot să nu le prefer vechilor procedee obosite, convențiilor banale, soluțiilor comode.

1957

„BUNBURY"

Colectivul Teatrului Național din Craiova s-a deplasat la București, pentru a juca în fața publicului de aici una din realizările cele mai izbutite ale repertoriului său recent, comedia lui Oscar Wilde, *The importance of being earnest*, titlul redat în românește de către îndemînaticii traducători (Alex. Alcalay, Sima Zamfir și Pușa Scărlătescu) în forma *Ce înseamnă să fii onest*. *Onest*, care este, în același timp, adjectiv și nume propriu, înlocuiește deci, în traducere, pe *earnest* (= serios) cu dubletul lui fonetic *Ernest*, care au în limba engleză aceeași îndoită funcțiune. În realitate, Onest este, în comedia lui Wilde, personajul fictiv, invocat de tînărul aristocrat Jack Worthing pentru a-și motiva escapadele la Londra, după cum *Bunbury* este individul inexistent pe care Algernon Moncrieff, prietenul lui Jack, pretinde că-l vizitează, ori de cîte ori vrea să justifice unele din omisiunile lui mondene sau de familie. Cei doi tineri sînt îndrăgostiți. Algernon iubește pe Cecily și Jack pe Gwendolen. Aceste două fete, aparținînd aceleiași lumi ca și adoratorii lor, nu vor să-și dăruiască inima decît unui tînăr care s-ar numi *Onest*. Premisa comediei este deci arbitrară, ca regula unui joc de societate, și piesa lui Wilde înfățișează eliminarea dificultăților ivite din capriciul fetelor, printr-o serie de peripeții, rezolvate, în cele din urmă, grație consimțămîntului la căsătorie al teribilei mătușe Lady Bracknell, înduplecată de descoperirea faptului că

Jack, asupra naşterii căruia plana o îndoială, este în adevăr o mlădiță aristocratică, iar Cecily este posesoarea unei rente apreciabile. Prejudecata şi cupiditatea dau deci o încheiere unor evenimente desfăşurate ca un joc şi faptul acesta completează, în piesa lui Wilde, perspectiva ei socială şi satirică. Altfel, oamenii lui Wilde sînt mai degrabă nişte fantoşe, produsele unei existenţe oţioase, fără alte diferenţieri ale caracterului decît acelea care rezultă din situaţia lor în comedia societăţii şi din unele indicaţii temperamentale. Algernon este bine dispus, mîncăcios şi îndrăzneţ. Jack (cu referire poate la Jack Melancolicul al lui Shakespeare) este mai neliniştit şi mai iritabil. Perechea lor, dublată de fetele Gwendolen şi Cecily, alcătuieşte două grupuri care se apropie, se îndepărtează şi se unesc din nou, ca într-un balet. Wilde prezintă viaţa societăţii aristocratice engleze sub aspectul jocului, *sub specie ludi*, şi împrejurarea aceasta, care înrudeşte comedia lui cu unele din comediile lui Shakespeare, de pildă cu *Mult zgomot pentru nimic*, reprezentată în stagiunea actuală pe scena Teatrului Tineretului, conţine ea însăşi întipărirea unei reflecţii sociale. Oamenii joacă comedia vieţii atunci cînd sînt scutiţi să dea existenţei lor conţinutul unei teme grave, al unei lupte. Astfel de existenţe se desfăşoară în suprafaţă, fără nici o trimitere către adîncimea omului. Asistăm deci la comedia lui Wilde ca la reprezentaţia unui teatru de păpuşi, pe care scriitorul le-a înzestrat cu o vervă strălucită şi paradoxală, temelia reputaţiei sale universale către sfîrşitul veacului trecut.

Ce este un paradox? O afirmaţie care contrazice o părere curentă, unanim acceptată, ivită în ocaziile în care aşteptăm pe aceasta din urmă. Paradoxul este deci o creaţie verbală care nu-şi dobîndeşte deplinul ei înţeles decît prin situaţie şi în momentul pronunţării ei şi prin presiunea tuturor ideilor legate în mod obişnuit de acea situaţie şi de acel moment. O idee foarte răspîndită este aceea că *arta imită natura*, dar dacă în faţa unui spectacol al naturii cineva va spune, cum a făcut Wilde odată, că *natura imită arta* el va deranja una din ideile noastre curente şi va produce acea stare de tensiune intelectuală caracteristică pentru efectul mental

al oricărui paradox. Se înțelege că nu totul este fals în afirmația paradoxală, căci prin răsturnarea raporturilor consacrate spiritul descoperă conexiuni noi între lucruri. De pildă, în cadrul observației că *natura imită arta,* Wilde a scos în evidență faptul real, observat cu ingeniozitate, că privirile omului îndreptate asupra naturii au fost educate în școala artei și că nimeni n-ar fi atît de sensibil față de frumusețile firii dacă n-ar fi stat mai înainte sub influența marilor pictori peisagiști mai vechi și mai noi. Acțiunea culturii se exercită deci și asupra funcțiunii simțurilor noastre și această vedere foarte justă și profundă s-a luminat în scăpărarea unui paradox. Wilde, care era un spirit plin de strălucire, dar nicidecum superficial, a pus în circulație multe din paradoxele timpului său, mînat de acea pornire de a controla adevărurile acceptate și de a ruina convențiile. Căci paradoxul este o armă a criticii, o formă a protestului intelectual. Au utilizat-o Voltaire și Diderot în epoca pregătirii Revoluției franceze. A mînuit-o Oscar Wilde la sfîrșitul epocii victoriene, cînd inteligența burgheză, ațipită în certitudinile ei profitabile, făcea necesară o revizuire a ideilor, aducerea lor în noi legături.

Comediile lui Wilde au alcătuit tribuna acestei revizuiri a ideilor. *Ce înseamnă să fii onest,* ca și celelalte comedii wildiene, scînteiază din zecile de focuri ale paradoxelor, dar și ale jocurilor de cuvinte, prin care se ruinează vreuna din expresiile și din ideile consacrate. Într-un rînd Jack spune : *Acesta, dragă Algy, este adevărul pur și simplu.* Și Algernon răspunde : *Adevărul este rareori pur și niciodată simplu.* Este cunoscută vorba : *A spăla rufele murdare în familie.* Dar Algernon găsește ocazia să observe odată, față de afișarea indiscretă a unor sentimente altfel bune, că *face o impresie proastă să speli în public rufele curate.* Cînd intră în scenă, Lady Bracknell salută pe nepotul ei : *Bună seara, dragă Algy. Sper că te porți bine* (franțuzism !). Algernon : *Mă simt foarte bine, mătușă Augusta.* Lady Bracknell : *Nu e același lucru. În realitate, rareori se împacă una cu alta* etc. Torentul vervei paradoxale a lui Wilde este irezistibil și el explică veselia fără întrerupere care însoțește ascultarea comediei lui.

Am asistat deci cu cea mai mare plăcere la reprezentația Teatrului Național din Craiova. Distribuția, încredințată unor tineri actori, absolvenți recenți ai Institutului de Teatru din București, a fost cu totul mulțumitoare. Dumitru Rucăreanu în rolul lui Algernon Moncrieff și Victor Rebengiuc ca Jack Worthing au arătat o siguranță a jocului surprinzătoare la niște debutanți și au dat debitului lor vivacitatea necesară. Mi s-a părut că Dumitru Rucăreanu are calități comice, o veselie comunicativă, darul de a se face simpatic în scenă, calități pe care le voi aștepta cu încredere să se manifeste de aci înainte. Au fost excelente în rolurile lor Silvia Popovici (Gwendolen) și Sanda Toma (Cecily), încîntătoare prin tinerețe, prin grație, prin degajare, prin inteligența cu care și-au debitat rolurile. O compoziție foarte reușită a dat, cu stăpînire și umor, Constantin Rauțchi în rolul valetului Lane, ca și Madeleine Nedeianu ca tiranica Lady Bracknell, Florica Niculescu în rolul rigidei, ipocritei guvernante Miss Prism, artistul emerit Remus Comăneanu (preotul Chasuble). [...]

Costumele Cellei Voinescu, la fel de izbutite din punct de vedere coloristic, stilizau personajele ca pe niște ființe de o grațioasă artificiozitate, deloc străină de intenția scriitorului. Plastica atît de izbutită a spectacolului a contribuit într-o însemnată măsură la succesul lui, sprijinit de forțele artistice ale capitalei. Mi-a rămas deci dorința de a regăsi tînărul ansamblu artistic al Craiovei la el acasă, în mediul în care îi revine rolul de a răspîndi în jurul său idei noi, progrese în cunoașterea omului și a societății, îndemnuri nobile, desfătare artistică.

1957

„HANUL DE LA RĂSCRUCE"

După *Citadela sfărîmată*, unanim și cu bună dreptate recunoscută drept una din cele mai valabile creații dramatice românești ale ultimilor ani, Horia Lovinescu a reapărut, acum cîteva seri, pe scena Teatrului Municipal, cu o nouă piesă, destul de deosebită de precedenta prin temă, dar mai cu seamă prin mijloacele ei. Pe cînd *Citadela sfărîmată*, întemeindu-se pe observarea realității contemporane, dădea autorului posibilitatea să zugrăvească un tablou de moravuri, cu tipuri și conflicte ușor de recunoscut în jurul nostru, *Hanul de la răscruce* ni se înfățișează ca o construcție dramatică menită să ilustreze o idee, o construcție vag localizată în spațiu, cu personaje sintetice, indicate printr-un nume comun și general (Profesorul, Hangiul, Logodnicul, Logodnica, Femeia, Călugărul, Agentul comercial, Muncitorul, Magnatul, Actrița). Observatorul realist al societății contemporane a făcut deci loc unui dramaturg cerebral, pentru care conflictele se desfășoară mai degrabă între ideile întrupate de personajele sale decît între oameni urmăriți în împrejurările concrete ale vieții lor. Coexistența personajelor sintetice din *Hanul de la răscruce* nu se explică prin faptul că aparțin aceluiași mediu și că sînt legate prin raporturi observabile în interiorul aceleiași unități sociale. Oamenii care se întîlnesc într-un han de la o răscruce de drumuri, undeva, într-o țară occidentală, au apărut în mod cu totul întîmplător unul alături de altul și între ei nu se țes alte relații decît aceea că

răspund în chipul lor propriu, după felul ideii pe care o încarnează, la un eveniment unic. Această societate întîmplătoare este preocupată de eventualitatea amenințătoare a războiului atomic. Într-o zi, în cursul unui exercițiu aviatic, care corespunde cu un cutremur de pămînt, oaspeții hanului de la răscruce, interpretînd greșit evenimentul, sînt încredințați că războiul atomic a izbucnit și că ei sînt victimele lui. Cutremurul a dărîmat digul și apele mării urcă spre platoul pe care este așezat hanul. Societatea adunată în hanul de la răscruce își trăiește ultimele ceasuri de viață : apele mării o vor înghiți în curînd. Ultimele două acte ale piesei sînt aproape în întregime consacrate expunerii felului în care diferitele personaje ale piesei reacționează față de iminența morții. Logodnicul, un băiețandru de nouăsprezece ani, care n-a apucat încă să trăiască viața cu atîtea chemări pentru el, încearcă o deznădejde cruntă și personalitatea lui neînchegată nu găsește nici un motiv de a spera și nici măcar o atitudine demnă în fața morții. Hangiul plînge eșecul afacerii sale, munca sa rămasă nerăsplătită. Călugărul primește voința divină. Agentul comercial se îmbată și se destrăbălează, dar se simte strivit de gîndul că în cataclismul războiului atomic trebuie să dispară și fetița lui. Profesorul, care venise la han pentru a se sinucide, redescoperă în fața morții prețul infinit al vieții. Magnatul financiar, om de acțiune brutal, un *Machtmensch,* cum zic nemții, ar dori să întreprindă ceva, dar devine prizonierul societății din juru-i, care recunoscînd în el cauza catastrofei, îl condamnă la moarte și urmează să-l execute în ultimul sfert de ceas al vieții tuturora. Trece printre toți o femeie enigmatică, ajunsă nu se știe cum acolo și care poartă cu sine durerea încremenită a pierderii celor doi fii ai săi, unul prin execuția unei instanțe marțiale a năvălitorului străin, celălalt prin propria ei mînă, după ce recunoscuse în el pe denunțătorul infam al fratelui său. Femeia este întruparea întregii dureri a lumii în epoca martirizată de războaiele imperialismului. Există însă printre toți aceștia și un muncitor, venit să repare aparatul de radio al hanului, singurul care întreprinde ceva într-o lume adusă la imobilitate prin deznădejde, prin resemnare, prin perple-

xitate. Muncitorul izbutește să repare aparatul de radio și, stabilind legătura cu posturile de emisiune, cu lumea care continua să existe, află cauza reală a întîmplării groaznice și măsurile luate pentru a salva pe oaspeții hanului de la răscruce, printre care prezența unui personaj de seamă, magnatul financiar, însuflețise în chip special zelul autorităților. Deznădejdea face loc jubilării. Dar Femeia culcă la pămînt cu un glonte pe Magnatul care, dacă nu determinase catastrofa de acum, ar fi putut-o produce în viitor. În bucuria regăsirii unui drum către viață se amestecă două accente grave, execuția Magnatului, moartea bătrînului Călugăr, în cugetul căruia se formase tăgăduirea blasfematorie a divinității, ca în sufletul apostolului Petru [1] altădată, înainte de cîntarea cocoșului. Un acord tragic încheie astfel piesa lui Horia Lovinescu.

Rare sînt lucrările literare care să nu aibă un antecedent în istoria literaturii. Valul care aduce în actualitate vreuna din creațiile teatrului, ale liricii, ale narațiunii vine uneori de foarte departe și, adesea, fără știința specială a celui purtat de el. Analogiile pe care le putem stabili însă între operele noi și antecedentele lor cele mai îndepărtate ne ajută să le pricepem mai bine pe cele dintîi. Voi spune deci că, asistînd la reprezentarea *Hanului de la răscruce*, a trebuit să mă gîndesc la opere dintr-o categorie foarte veche și care au jucat un rol important în trecut. Simbolismul generalizator al personajelor, înfățișate printr-una singură din trăsăturile lor de caracter, prezentarea lor în reacțiunea lor tipică față de același eveniment, tendința demonstrativă a piesei înrudesc destul de curios noua dramă a lui Horia Lovinescu cu *moralitățile* medievale sau ale epocii următoare. Oricine a citit sau a văzut, de pildă, *Marele teatru al lumii* al lui Calderón, cel puțin în prelucrarea modernă a lui Hugo von Hofmannsthal, a păstrat în minte schema dramatică a uneia din acele creații în care mai multe epoci literare au găsit un mijloc al prezentării concrete a ideilor și al propagării lor. Cred, deci, că, în chip destul de curios, noua dramă a lui Horia Lovinescu, re-

---

[1] În textul de bază : Pavel (n. ed.).

învîind un gen venerabil, este o *moralitate* modernă în serviciul ideii de pace, scumpă nouă tuturor.

Am spus că noua piesă a lui Horia Lovinescu este deosebită de aceea care i-a premers, prin tematica și mijloacele ei. Și cu toate acestea, ca și în *Citadela sfărîmată*, autorul arată în *Hanul de la răscruce* aceeași pornire reflexivă, aceeași tendință de a se așeza în fața ultimelor și a celor mai înalte probleme ale existenței, în fața problemelor-limită, acele care trebuie să găsească răspunsul întrebării despre sensul și valoarea vieții omenești. Unele din personajele noii piese sînt deci rude bune cu personajele create altădată. Profesorul de acum este, într-un anumit fel, o replică a tînărului gînditor Matei din *Citadela*, cu deosebirea că, pe cînd aceasta din urmă nu găsește alt drum decît acel al ieșirii din viață, cel dintîi află calea afirmării ei optimiste. Horia Lovinescu este un autor cult, deprins cu mînuirea ideilor filozofice și, astfel, noua lui operă, ca și aceea care i-a permers, lasă un loc foarte întins discuției, confruntării dialectice a ideilor, fără ca spectatorul să simtă împrejurarea ca ceva fastidios, într-atît ideile sînt purtate de valul tensiunii dramatice.

Căci, lăsînd teoriile la o parte, lăsînd la o parte faptul că *Hanul de la răscruce* este o moralitate sau poate un apolog, adică un ansamblu de situații fictive menite să ilustreze anumite idei, trebuie să spunem că, învingînd riscurile metodei literare folosite de data aceasta, Horia Lovinescu ne-a dat o lucrare dramatică plină de animație scenică, desfășurată într-un crescendo vertiginos, bogată prin mulțimea episoadelor ei, înlănțuitoare prin interesul pe care îl stîrnește, menținută tot timpul în atmosfera meditației celei mai atingătoare, deoarece se leagă cu probleme fundamentale atît de însemnate ale omului de astăzi. Scriitorul n-a rămas neinfluențat de anumite curente filozofice ale timpului nostru, acelea care recunosc în deznădejde situația-cheie a existenței omenești, singura care punînd în lumină poziția omului în lume ar fi în stare să răspundă la întrebarea despre valoarea vieții. Dar spre deosebire de acele filozofii moderne ale existenței rămase în impasul deznădejdii, scriitorul nostru ne-a arătat posibilitatea de a o depăși prin

inițiativă, prin acțiune, prin evoluția firească a sentimentelor omenești. O undă de încredere și nădejde se degajă astfel din construcția dramatică a lui Horia Lovinescu și spectatorul o primește cu recunoștința încredințării că alcătuirea morală a oamenilor, adică a tuturor acelora care nu părăsesc pozițiile umanității, o vor cruța de atentatele împotriva ei.

Piesa a fost admirabil jucată. Excelenta distribuție [...] a dat Aurei Buzescu (Femeia) posibilitatea uneia din cele mai remarcabile creații ale carierei ei : o apariție enigmatică, concentrînd în sine tragismul epocii, zguduitoare în scena confesiunii. Această mare artistă are un mod de a pune în valoare fiecare cuvînt al replicilor înconjurate de tăceri apăsătoare, o euritmie a deplasărilor scenice, o expresivitate intensă, realizată nu atît prin mișcare cît prin inhibiție. Toate detaliile jocului Aurei Buzescu au completat imaginea unei creații tragice, cum teatrul de azi ne-a oferit atît de rar. Plin de grandoare a fost și Gh. Storin în rolul Călugărului, care, fără să părăsească fotoliul în care-l țintuiesc bătrînețea și boala, parcurge întinsa curbă a resemnării, a îndoielii, a apostaziei, a remușcării și a prăbușirii. Ingeniosul tehnician dramatic care este Horia Lovinescu a conceput acest bogat rol cu cea mai strictă economie de mijloace, și interpretul lui, Gh. Storin, l-a întrupat punînd simplitatea în serviciul măreției. Alături de Aura Buzescu și de Gh. Storin, situația celorlalți actori ar fi putut deveni dificilă. Dar meritul regiei s-a vădit în obținerea unui ansamblu perfect unificat, în care nu numai actori cu o experiență mai mare, ca Tanți Cocea, Mircea Septilici, G. Măruță, W. Ronea, B. Dabija, dar și cei mai tineri, Puiu Hulubei, Mircea Albulescu, Anca Verești, au adus, cu înțelegerea desăvîrșită a rolului lor, o contribuție valoroasă în solida omogenitate a spectacolului. Distribuția grupelor în scenă, fascicolul de lumină care cade asupra lor cînd devin obiectul special al atențiunii sălii, decorul sugestiv al interiorului de han, gradațiile luminii au desăvîrșit atmosfera atît de pătrunzătoare a acestui spectocol pe care-l așteaptă, desigur, un binemeritat succes.

1957

„BLESTEMATELE FANTOME"

Asistînd la reprezentarea piesei *Blestematele fantome* de Eduardo de Filippo, m-am gîndit încă o dată la marea înrîurire pe care a avut-o asupra dramei italiene și, în unele privințe, asupra întregii literaturi dramatice din Apus teatrul lui Pirandello. Acest autor a avut ideea să aducă în scenă nu oameni vii, ci ficțiunea lor, așa cum aceasta se poate forma printr-o boală a personalității sau cum poate să apară unei conștiințe omenești oscilante. Ideea fundamentală a lui Pirandello era că oamenii nu sînt organizați lăuntric ca niște caractere ferme și că personalitatea poate să apară mereu în alte forme, după felul privirilor îndreptate asupra ei. Una din piesele lui Pirandello se intitulează : *Nu sînt ce vi se pare*, și acest titlu sună ca un program. Influența lui Pirandello, ea însăși expresia unei crize morale profunde în țările unde s-a exercitat, a lucrat ca un acid corosiv asupra literaturii dramatice. Căci dacă te îndoiești asupra consistenței intime a persoanei umane, dacă negi noțiunea clasică a caracterului nu mai sînt posibile conflictele, și substanța dramei se evaporează. Dacă nu există caractere, nu mai există eroi și, prin urmare, nu mai sînt posibile nici tragedii, nici comedii de caracter. Se salvează numai comicul de situație, invenția comică bufonă și grotescă, posibilă prin multiplicarea împrejurărilor produse de confuzia între realitate și iluzie.

În întîmpinarea acestei orientări a ieșit și Eduardo de Filippo, personalitate cunoscută a scenei italiene, actor,

autor, director de teatru și cineast. Locul acțiunii piesei lui Filippo este Napoli, minunatul oraș cu o viață populară atît de vie și unde tradițiile, coborîtoare din Renaștere, ale *commediei dell'arte* sînt încă foarte vii. Vechii actori ai *commediei dell' arte* jucau fără text, pe o simplă schemă dramatică transmisă din generație în generație și lăsau un mare loc improvizației, într-o desfășurare cu multe episoade a unei acțiuni comice, urmărită cu mare veselie de către publicul ei. Ceva din vechea animație a *commediei dell' arte* a revenit și în comedia pirandelliană a lui Filippo. Numai că, scrisă în ziua de azi și în legătură cu criza morală a societății burgheze, comedia lui Eduardo de Filippo a adus teme noi, necunoscute de teatrul Renașterii. Este vorba de un ins care, căsătorit cu o femeie tînără și frumoasă, nu este în stare să muncească pentru a-și agonisi mijloacele de existență, nici să se mulțumească cu modestia unei vieți de muncă. Lui Pasquale Lojacono îi trebuiesc bani, mulți bani, așa cum vede că există în jurul său, și este bucuros să-i primească de la fantomele care mișunau în casa lui și în a căror existență, cel puțin la începutul piesei, el crede cu o naivitate superstițioasă. Fantoma generoasă este însă amantul soției lui. Iar cînd cei doi îndrăgostiți, Maria și Alfredo, se hotărăsc să sfîșie minciuna unei căsătorii în care soțul juca un rol dubios, Pasquale nu mai găsește în haina sa, prin colțurile casei, darurile fantomei și mizeria îl amenință din nou. Dar Alfredo, care este un om bun, incapabil să-și cucerească propria lui fericire prin năpăstuirea unui semen, renunță de a o răpi pe Maria căminului ei și, ca o bună fantomă, depune încă o dată darul așteptat de jalnicul Pasquale. Această comedie, pirandelliană prin erupția necontenită a ficțiunii în realitate, și care păstrează, din vechile tradiții ale teatrului italian, animația extraordinară a bufoneriei ei, ar fi putut să fie în același timp satira necruțătoare a vieții fără muncă, a prețuirii banului care poate cumpăra totul, chiar și conștiința oamenilor, și a creaturilor generate de o astfel de așezare. Bufoneria lui Filippo, ascultată cu cea mai veselă participare de către publicul ei, conține în țesătură firul unei amărăciuni pe care nimeni nu o poate trece cu vederea. Totuși autorul n-a dat comediei

sale toată ascuțimea satirică pe care subiectul ei ar fi îngăduit-o. O anumită complezență față de personajul care nu poate să nu fi înțeles, în cele din urmă, de unde provine abundența casei sale introduce, în *Blestematele fantome*, sugestia unei corupții, pe care autorul ar fi putut-o pune în lumină, dînd satisfacție simțului moral al spectatorului. Această preocupare nu este însă vizibilă în comedia lui Filippo, și împrejurarea devine stînjenitoare într-un spectacol jucat pe o scenă ale cărei tradiții impun creațiile înalte și pure.

Piesa a fost tradusă și pusă în scenă de Ion Iancovescu, care interpretează în același timp pe Pasquale Lojacono. Ne-am bucurat de revenirea pe scena Teatrului Național, cu un rol mai însemnat, a eminentului actor Ion Iancovescu. Acest actor fruntaș din generația care i-a urmat lui Nottara, lui Ion Petrescu, lui Ion Brezeanu și în mîinile căruia făclia înaintașilor părea atît de bine încredințată a avut o evoluție în unele privințe surprinzătoare. Am asistat la debuturile lui Ion Iancovescu. Am fost printre acei care l-au aplaudat cu cea mai mare încredere în *Cometa* lui Anghel și Iosif, în *Patima roșie* a lui Sorbul. Inteligența lui scenică, marea lui mobilitate, strălucirea volubilității lui, umorul lui atît de cuceritor, simpatia radiată de el m-au rînduit și pe mine în ceata numeroasă a admiratorilor săi. Afectat însă de o anumită nestatornicie și spre deosebire de marii lui înaintași, rămași stîlpi nezguduiți ai primei scene naționale pînă la sfîrșitul carierei lor, Ion Iancovescu a părăsit de timpuriu Teatrul Național și s-a lipsit astfel de posibilitatea de a-și valorifica deosebita lui înzestrare în marile creații ale repertoriului clasic, român și străin. Îl regăseam pe Ion Iancovescu pe micile scene, uneori în formații improvizate de el însuși și, adeseori, într-un repertoriu inferior marilor, strălucitelor lui calități. În același timp, Ion Iancovescu ducea darurile lui în viață și, purtat de tendința, foarte apropiată de genialitate, de a juca, de a întrupa oameni și situații, arta lui continua în împrejurări private, în fața comesenilor uluiți. Rareori un om atît de inteligent, un actor atît de înzestrat și cu un farmec personal atît de cuceritor a dat o întrebuințare mai puțin bună darurilor lui. În timp ce mi se întîmpla să

ascult improvizația extraordinară a lui Ion Iancovescu, care va rămîne desigur în cronica epocii noastre, nu mă puteam împiedica să nu mă gîndesc la marile creații rămase astfel neîntrupate.

Am salutat deci cu cea mai vie satisfacție reapariția, în noua direcție a lui Ion Marin Sadoveanu, a eminentului comedian. Iancovescu a arătat întotdeauna atracție pentru repertoriul de factură pirandelliană și pentru comedia de tradiție italiană care liberează posibilitățile unui actor foarte spontan. Acum cîțiva ani, el ne-a dat o neuitată creație în *Henric al IV-lea* a lui Pirandello. Acum, el reapare într-o comedie situată sub aceleași incidențe și în care cavalcada episoadelor bufe oferă un domeniu potrivit vervei, sprintenelii lui. Curba noului său rol este foarte întinsă, și publicul s-a lăsat mișcat cînd, după atîtea momente de mare savoare comică, Iancovescu apare, în ultima scenă, încovoiat, agățat de o balustradă, cu figura brăzdată și inundată de lacrimi, vorbind cu cea mai mare durere și cerînd grație soartei pe care ticălosul, slabul, lașul Pasquale nu o poate constrînge cu puterile unui om întreg luptător. A fost un moment de covîrșitoare intensitate dramatică, pe care nu-l vom uita cu ușurință. Am aplaudat deci noua creație a lui Ion Iancovescu, deși nu m-am putut împiedica să nu regret că revenirea lui nu s-a produs cu prilejul uneia din operele marelui repertoriu, pe care vom continua să i le cerem și de aci înainte.

Regia lui Ion Iancovescu, susținută de decorurile lui G. Bedros, cu interesante dispozitive pentru deplasarea actorilor, a dat comediei lui Filippo un ritm neobișnuit de alert și hohotele de rîs ale publicului liberau o tensiune, pentru ca aceasta, refăcîndu-se, să se descarce imediat într-o nouă explozie de veselie. Am vrea să-i reproșăm totuși direcției de scenă sublinierea cam excesivă a laturii de bufonerie existentă în piesă, omiterea unora dintre semnificațiile mai profunde ale textului. Distribuția a fost bună. L-am remarcat în primul rînd pe Gr. Vasiliu Birlic în rolul portarului Raffaele, un personaj care cultiva la rîndu-i credința profitabilă în existența fantomelor. Nu se poate vorbi de Vasiliu-Birlic decît ca despre un comedian inspirat de cel mai mare

instinct scenic. Toate efectele lui și-au atins ținta : un simplu gest, mișcarea mîinilor, a gurii care caută un cuvînt, zîmbetul care îngheață, acel amestec de timiditate, de viclenie și stupoare, redat prin reacții infinitezimale ale expresiei, completează imaginea unui actor de mare clasă. Interesantă a fost alternarea lui Iancovescu și a lui Birlic în scene de aceeași factură și în care darurile lor deosebite trebuiau să rezolve o problemă identică. Pasquale și Raffaele ies pe rînd în balconul casei cu fantome pentru a sta de vorbă cu vecinul de pe balconul casei din față, rămas nevăzut de public. Și felul în care cei doi comedieni salută pe vecinul invizibil, răspunsurile date întrebărilor neauzite, zîmbetul care răspunde zîmbetului, expresia în replică cu altă expresie au pus pe cei doi mari comedieni în situația de a se întrece prin ingeniozitate. În rolul Armidei, soția dezechilibrată a lui Alfredo, venită în casa cu fantome pentru a-și cere înapoi soțul infidel, Eliza Petrăchescu a realizat o compoziție plină de extravaganță, cu forță și siguranță. Aprecieri cu totul pozitive se pot face și despre restul distribuției : Simona Bondoc (Maria), Al. Demetriad (Alfredo), N. Pereanu (Gastone, cumnatul lui Alfredo), Victoria Corciov (Carmela, sora nebună a portarului Raffaele). Ne-am amuzat asistînd la comedia lui Filippo, dar trebuie să spunem că nu ne-am simțit nici înălțați, nici purificați, cum cerem mereu primei noastre scene, cum nu ne îndoim că vom regăsi în programul anunțat.

1957

„FEMEIA ÎNDĂRĂTNICĂ"

Teatrul Armatei a prezentat de curînd, într-o nouă montare, *Femeia îndărătnică* de Shakespeare. Scrisă, după cum se presupune, în epoca de tinereţe a marelui poet, *Femeia îndărătnică* sau *Îmblînzirea scorpiei*, după cum sună titlul mai exact tradus al comediei, este nu numai una din bucăţile cele mai animate ale repertoriului shakespearian, dar şi una dintre cele mai caracteristice. Comedia, în partea cea mai întinsă a desfăşurării ei, foloseşte tehnica *teatrului în teatru*, este concepută ca o reprezentaţie pusă la cale de un tînăr aristocrat, stăpînit de o anumită idee filozofică : Nu cumva viaţa este un vis ? Un vechi basm indian, reluat în ciclul arab al celor *O mie şi una de nopţi*, povesteşte despre un stăpînitor de ţară care, găsind adormit pe un nenorocit cerşetor, îl face să se găsească instalat, la trezire, în toate privilegiile unui rege. Cînd adoarme din nou, cerşetorul este transportat în vechea lui condiţie şi, astfel, limita dintre viaţă şi vis fiind ştearsă, autorul basmului sugerează ideea că oricare din existenţele omeneşti, şi, în primul rînd, acelea ale regilor şi tiranilor, nu sînt poate decît închipuiri ale somnului, vrednice a fi tratate ca atare, în ciuda trufiei şi a cruzimei lor. Tema, cu unele modificări, a fost tratată şi de Caragiale în basmul oriental *Abu-Hasan*. Dar pînă atunci motivul literar al vieţii ca vis a circulat în întreaga literatură universală, şi Shakespeare s-a oprit de mai multe ori în faţa lui, în

Visul unei nopți de vară, în *Furtuna*, mai înainte ca cel mai mare poet al barocului spaniol, Calderón de la Barca, s-o reia în *Viața este vis*.

Deci, bețivanul Christopher Sly, adormit în pragul cîrciumii, este cules de un lord și dus în casa și în patul acestuia, unde, cînd se trezește, primește semnele de respect ale nobililor și slujitorilor, ca și manifestările de iubire ale unei soții deghizate pentru circumstanță, fericită că-și vede bărbatul revenit din acea rătăcire a minții lui care îl făcuse să se creadă, atîta vreme, un simplu căldărar. O trupă de actori, venită din întîmplare la curtea ducelui, joacă în fața lui Sly comedia *Îmblînzirea scorpiei*. Este vorba aici de cele două fete ale unui gentilom din Padua, Bianca și Katarina, una blîndă și ingenuă, cealaltă îndărătnică și capricioasă, o adevărată scorpie, cum sînt uneori, pare a voi să ne spună poetul, fetele înainte de a fi atins umanitatea caracterului prin iubirea primită și dăruită unui bărbat. În jurul Bianchii roiesc adoratorii, în timp ce teribila Katarina este ocolită cu groază. Dar tînărul Petrucchio, o natură virilă, care pricepe femeia și știe s-o călăuzească, înfrînge cerbicia Katarinei și o transformă în soția cea mai supusă și mai iubitoare, pe cînd mult adorata Bianca evoluează spre tipul soției capricioase și nesupuse, dar primește lecția de dulceață, atît de neașteptată, a surorii ei mai mari. Renașterea cultiva idealul soției supuse întru totul bărbatului ei. Boccaccio 'a ilustrat acest ideal în *Griselida* lui. După două secole și mai bine, Shakespeare a imortalizat același tip feminin în mai multe dintre figurile teatrului său, printre care și această Katarina, „scorpia îmblînzită".

După cum s-a remarcat uneori, între acțiunea de cadru și comedia *Scorpiei îmblînzite* nu există nici o legătură. Episodul lui Sly este un simplu cadru, rama unui tablou. Regia lui George Rafael a încercat restabilirea legăturii dintre cadru și conținut, introducînd în acesta din urmă detalii scenografice, [...], menite să menție în conștiința spectatorilor ideea că se găsesc în fața unei reprezentații de teatru, a unei iluzii scenice. Piesa se joacă deasupra și în preajma estradei formate din căruța care transportase actorii, cu decoruri improvizate din

pînze desenate și vopsite, cu amănunte convenționale de regie : soarele de carton, norul care îl acoperă ; într-un rînd, sufleurul își scoate capul din culise pentru a susține pe actorul care își uitase rolul. Regia dă, de altfel, spectacolului o contribuție care nu se economisește deloc și uneori depășește indicațiile textului original. Astfel, la sfîrșitul comediei, Sly, care adormise din nou în loja de unde urmărise spectacolul, este scos pe scenă și transportat către locul unde fusese găsit. Această intervenție regizorală nu pare străină spiritului piesei, dar ea nu corespunde vreunei intenții declarate a poetului, pentru care comedia *Scorpiei îmblînzite* luase o dezvoltare și o însemnătate atît de mare încît putea să lase în umbră pretextul inițial al episodului lui Sly. Spectatorul avizat se poate întreba dacă regizorul are dreptul să dispună cu neîngrădită libertate de textele marilor clasici. Urmînd o directivă destul de generală în teatrul de astăzi, tînărul regizor George Rafael a folosit și unele din metodele ei, prin dilatarea elementului spectaculos, ca, de pildă, în scena, de altfel foarte însuflețită, a apariției actorilor, care, înainte de a începe reprezentația, captează publicul prin îndemînările lor acrobatice, executînd tumbe, roate și salturi mortale. Petrucchio apare însoțit de calul lui, în pielea căruia au intrat doi clovni și calul se bălăbănește, se așază picior peste picior, clămpăne din falca lui de magaoaie și publicul rîde, dar nu răsplătește, prin veselia lui, pe poet. Muzica în acompaniament, foarte agreabilă, a lui Pascal Bentoiu, completează spectacolul atît de exuberant, în care miezul shakespearian se ascunde cu oarecare modestie.

Am ascultat comedia lui Shakespeare în traducerea curgătoare, bine versificată, a lui Florian Nicolau și într-o distribuție care folosește elementele experimentate ale Teatrului Armatei, dar și multe elemente tinere, totdeauna bine primite de public cînd aduc grația și farmecul juvenil. În fruntea distribuției stă Nineta Gusti (Katarina), inteligenta artistă, plină de un umor firesc, și G. Demetru (Petrucchio), cu joc viril, cu prestanță, cu frumosul lui timbru baritonal, arborînd un surîs mintos, nu fără oarecare cruzime. Protagoniștii distribuției au avut de luptat, în mintea spectatorilor mai vîrstnici, cu

suveranul admirabililor interpreţi de pe vremuri, la Teatrul Naţional, regretatul Romald Bulfinski, care unea comicul cu grandoarea, şi Marioara Zimniceanu, pe care am dori s-o vedem revenită în activitatea artistică. Amintirea lor n-a umbrit totuşi cuplul protagonistic de astăzi, căruia i s-au adăugat Sergiu Dumitrescu (Lordul), Sandu Sticlaru (Sly), Sanda Băncilă (Bianca), Toni Zaharian (Lucenţio), N. Meicu (Baptista), G Trestian (Grumio) şi alţii. Îmi permit să observ că, în ciuda muncii susţinute care a fost necesară pentru închegarea acestui spectacol, au persistat unele neajunsuri ale dicţiunii şi mimicii. Pronunţia nu este totdeauna clară şi unele replici nu sînt bine auzite de public. Unul dintre actori pronunţă totdeauna, pe *s* ca *ş*, zicînd, de pildă, *şupărare*, *caşă* sau *deaşupra*, ceea ce este rizibil şi neîngăduit cînd acest defect nu manifestă vreo particularitate a caracterului întrupat. Un alt actor închide din cînd în cînd un ochi, într-un gest facial al şireteniei, *face*, cum se zice, *cu ochiul*, o mimică destul de vulgară. Altul închide foarte des ambii ochi şi îşi contractează figura în zeci de creţuri, într-o grimasă foarte neplăcută. Spectacolul trebuie însă supravegheat în toate elementele lui, căci teatrul fiind, printre atîtea altele, şcoală de limbă şi de ţinută, nu se cuvine să tolerăm în el nimic din ce poate altera puritatea absolută a pronunţiilor şi frumuseţea neîntinată a mimicii şi gesticulaţiei. Altfel, piesa a fost jucată cu elan, cu veselie reală, şi publicul care a răsplătit-o cu aplauze îmbelşugate, deşi nu numai pentru meritele textului, este probabil că o va menţine multă vreme în cercul simpatiei lui.

1957

„TAKE, IANKE ŞI CADÎR"

După *Plicul* lui Rebreanu, după *Domnişoara Nastasia* a lui George Mihail-Zamfirescu, reluarea comediei lui Victor Ion Popa, *Take, Ianke şi Cadîr,* la Teatrul Municipal-Studio, face parte din rîndul acelor iniţiative de revalorificare a repertoriului dramatic dintre cele două războaie care sînt şi tot atîtea acte de pietate faţă de autorii aduşi astfel din nou în actualitate. Victor Ion Popa este unul din scriitorii cei mai vrednici a primi acest omagiu. Multipla lui înzestrare, activitatea lui diversă şi neostenită, ca regizor, profesor desenator, romancier şi dramaturg, a fixat, într-un răstimp de aproape treizeci de ani, una din prezenţele cele mai vii ale epocii sale. Scena clasică şi aceea a teatrelor săteşti, emisiunile radiofonice, periodicele şi învăţămîntul teatral al vremii s-au înviorat mereu prin bogata lui contribuţie, care a fost aceea a unui artist foarte uman şi a unui meşter foarte temeinic. L-am cunoscut îndată după sosirea lui în Bucureşti, la sfîrşitul primului război mondial, ca pe unul dintre tinerii porniţi pe drumul spinos al artei, care, pentru el, trebuia să fie plin de roade, însă nu prea lung. Purta costumul cu reminiscenţe militare al demobilizaţilor, împreună cu amintirea multelor încercări ale războiului, şi, deocamdată, se arăta în cafeneaua literară a vremii însoţit de marile lui mape de desenator, pe care le îmbogăţea cu spirituale caricaturi, executate din colţul mesei. Fineţea grafiilor lor, pătrunderea psihologică, umorul lui ar fi putut impune ele singure personalitatea

artistică a lui Victor Ion Popa. Făcea parte din generația de caricaturiști apăruți după Iser, Șirato, B'Arg și care cuprindea acum pe Ross, pe I. Sava, pe I. Anestin și pe alții pe care este probabil că-i uit în acest moment, dar care ar putea fi studiați ca autorii unora din documentele cele mai semnificative ale epocii lor. Cafeneaua Grand păstra pe pereții ei, pînă acum cîțiva ani, interesanta colecție de desene umoristice ale maeștrilor amintiți și ale altora. Ce a devenit această colecție? Regăsirea și expunerea ei ar constitui un eveniment artistic.

Curînd Victor Ion Popa s-a orientat către activitatea teatrală, pentru care se pregătise la Iași ca elev al clasei lui Mihai Codreanu. Regizorul s-a dovedit un meșter minuțios și pasionat, în a cărui școală s-au format mai mulți directori de scenă, printre care și N. Al. Toscani, care a condus cu pricepere și pietate reluarea de astăzi. Autorul a clădit o operă bogată și a cunoscut succesul cu romanul *Velerim și Veler Doamne*, cu biografia lui Aurel Vlaicu, cu piese precum *Ciuta*, *Mușcata din fereastră*, *Take, Ianke și Cadîr*, comedii observate în medii modeste, cu oameni simpli și buni, susținute de lirismul discret al unei sensibilități pline de omenie.

Scrisă în 1933, *Take, Ianke și Cadîr* punea o problemă cu răsunete speciale în epoca ei. Este vorba de trei negustori, dintr-un depărtat oraș de provincie, poate în Moldova, un român, un evreu, un turc, care trăiesc de mulți ani alături, pașnic, ca buni prieteni, fiecare în fața tarabei lui. Fiul lui Take iubește pe fata lui Ianke. Cei doi tineri vor să se căsătorească, dar se opun mai întîi prejudecățile părinților, apoi reacțiunea mediului îmbîcsit de aceleași prejudecăți. Tinerii se simt nenorociți și agonizează în atmosfera meschină a urbei lor, în care fluieratul trenurilor în gară era ca o chemare către o altă lume, mai liberă, mai fericită. Ca în tot ce a scris Victor Ion Popa, o undă de lirism trece și prin tablourile scenice ale comediei *Take, Ianke și Cadîr*, cu virtutea de a crea o *atmosferă*, acea sugestie vagă, înfiorată de neliniște, desprinsă din detalii, din aparența lucrurilor, din sunete și imagini fugare. Ca în teatrul lui Cehov, de care se leagă și prin alte îndrumări, Victor Ion Popa dă un rol dramatic *atmosferei*, sub apăsarea căreia veștejesc

cei doi tineri, băiatul lui Take şi fata lui Ianke. Dar turcul Cadîr, un om înţelept şi al cărui suflet purta durerea unei dragoste neîmplinite din pricina aceloraşi prejudecăţi, înverşunate acum împotriva celor doi tineri, ştie să le asigure fericirea, după ce înfrînge cerbicia părinţilor şi-i înarmează împotriva ostilităţii devenită agresivă a mediului lor mic-burghez. Întocmai ca Nathan înţeleptul, din drama lui Lessing, Cadîr proclamă identitatea profundă a religiilor şi frăţia esenţială a oamenilor şi piesa sfîrşeşte în suspinul de eliberare al spectatorilor, ca ori de cîte ori omenia este restabilită într-unul din drepturile ei.

Comedia lui Victor Ion Popa reia, pînă la un punct, vechea temă a lui Ronetti-Roman, în *Manasse*, jucată pe vremuri de Nottara. Dar pe cînd Ronetti-Roman înfăţişează conflictul dintre rase şi credinţe în sufletul împietrit dar măreţ al unui om al vechilor legături — şi, prin urmare, cu patos tragic — Victor Ion Popa îl urmăreşte în mentalitatea unor oameni mai noi, pentru care cătuşele vechimii au devenit incomode, şi o face în stil sentimental şi comic, cu peripeţii de quiproquo. Astfel, pentru a netezi calea celor doi tineri, Cadîr convinge pe fiecare dintre cei doi prieteni ai săi că copilul celuilalt este propriul lui copil, al lui Cadîr, şi că este deci turc, nu evreu sau creştin. Bătrînii, încîntaţi de această descoperire, văd posibilitatea să se elibereze de prejudecata îndreptată împotriva fericirii copiilor lor, dar se găsesc de aici înainte în situaţia de a introduce în vorbirea lor o aluzie abia învăluită, al cărei înţeles scapă convorbitorului, dar este limpede pentru spectatorul amuzat să vadă cele două personaje victime ale aceleiaşi înşelăciuni, rămase neştiutoare de sine înseşi. Dincolo de comicul situaţiilor, într-o regiune ceva mai înaltă a semnificaţiilor, autorul a găsit prilejul să schiţeze portretul a trei temperamente naţionale, al cumpănitului Take, al neliniştitului Ianke, al cărui fond sufletesc se eliberează în marea lui mobilitate, în ironia lui mereu activă, al melancolicului şi blîndului Cadîr. Comedia se întregeşte astfel aproape numai din figuri de prim-plan, o împrejurare care o cufundă într-o lumină puternică şi egală, dar o lipseşte de perspectivele

scenice către planuri mai umbrite. Tot astfel, desenele lui Victor Ion Popa se înfiripau mai mult din contururi lineare, în compoziții luminoase, fără petec de umbră.

Pentru întruparea celor trei protagoniști ai comediei erau necesari trei comedieni încercați, pentru care distribuția lui N. Al. Toscani a găsit pe valoroșii actori Ștefan Ciubotărașu, Jules Cazaban și Ion Manta. Ștefan Ciubotărașu a înfățișat un Take realizat cu mijloacele jocului său robust și liniștit, admirat adeseori în creațiile lui anterioare, Jules Cazaban și Ion Manta au trebuit să iasă din cercul mijloacelor lor obișnuite și firești, dar au izbutit să creeze două compoziții foarte reușite. Sarcina de a folosi, pentru circumstanță, un mod aparte al vorbirii, cu forme de limbă sau numai cu intonații și frazări speciale, putea conduce cu ușurință către momente lipsite de naturalețe. Jules Cazaban și Ion Manta n-au devenit însă niciodată victimele acestei primejdii, întrupînd personajele lor cu adevăr, cu umor, uneori cu duioșie. Mai ales Jules Cazaban, în rolul lui Ianke, a manifestat o deosebită virtuozitate, prin omogenitatea jocului său menținut tot timpul, fără alunecări, în același registru, dar și prin ușurința cu care face trecerea între stări contrastante, apoi prin spontaneitatea replicilor sale, prin darul de a umaniza și de a-și face simpatic personajul. O compoziție reușită a fost și aceea a lui Carol Kron în rolul lui Ilie, intrigantul piesei. Octavian Cotescu ca Ionel, fiul lui Take, și Graziella Albini ca Ana, fiica lui Ianke, au completat ansamblul bine călăuzit de regizor, care a găsit în pictorul Nicolae Savin pe autorul decorurilor expresive, capabile să susțină atmosfera piesei.

1957

„DOCTOR FAUST, VRĂJITOR"

După multele, după nenumăratele reluări ale temei doctorului Faust, în toate literaturile lumii, a fost dat și unui autor român să se oprească în fața vechii figuri legendare, într-o legătură de fapte foarte deosebite de acele ale cărților populare germane, izvorul primitiv al tuturor poeților faustici. Victor Eftimiu, autorul noii piese reprezentate de Teatrul Național din București, *Doctor Faust, vrăjitor*, a arătat în cursul lungii și fecundei sale cariere o afinitate adeseori manifestată pentru marile figuri ale istoriei, legendei și mitului, pentru simbolurile cu adînc răsunet în imaginația popoarelor. A adus în scenă pe Prometeu, pe Don Juan, pe Meșterul Manole, pe Napoleon Bonaparte, pe Atrizi, pe Făt-Frumos, pe Mefisto. Era oarecum firesc ca, în această galerie de statui, să ia loc și vrăjitorul german care, vînzîndu-și sufletul Satanei pentru a obține în schimb tinerețea, voluptatea, știința și puterea, a uimit și a înfiorat pe contemporani și pe toți urmașii lui, pe oamenii tuturor timpurilor și ai tuturor locurilor, în sufletele cărora aspirațiile doctorului Faust nu sînt mai mici decît pentru că sînt puțini acei care îndrăznesc să le sprijine prin mijloace atît de cutezătoare. Se întîmplă însă cu doctorul Faust un lucru care îl deosebește de alte figuri ale legendei. Figura acestuia are o temelie istorică destul de întinsă, deoarece numeroși oameni ai secolului al XVI-lea l-au întîlnit, l-au văzut, l-au ascultat

și au lăsat mărturii despre felul de a fi și despre faptele lui, de altfel fabuloase. Pînă a intra în operele poeților, doctorul Faust apare în unele din scrierile memorialistice și epistolare ale contemporanilor, și împrejurarea aceasta acordă tulburătorului personaj o anumită istoricitate, o legătură certă cu un timp și un loc al lumii. Faust este propriu-zis o figură a Reformei în Germania, un om al epocii dominate de personalitatea și acțiunea lui Martin Luther, în care rebeliunea secolului se întrupează împreună cu atîtea alte idei ale aceleiași vremi.

Victor Eftimiu n-a ținut însă deloc seama de indicațiile istorice ale legendei faustice. Faust al său trăiește la sfîrșitul evului mediu, în jurul anului 1300 ; este contemporanul lui Dante și al lui Giotto. Ce-are a face adevărul istoric, pare a voi să ne spună poetul, atunci cînd este vorba de o figură legendară ? Simbolurile legendare ar fi purtătoarele unor idei eterne și, în prezentarea lor, poeții pot proceda cu o libertate nestingherită de vreun scrupul istoric. Raționamentul acesta mi se pare însă cu totul discutabil, deoarece ideile cele mai valabile, acele care și-au păstrat în epocile cele mai lungi înțelesul și influența lor, sînt totuși legate de împrejurările lor generatoare și în afară de aceste împrejurări simbolurile cele mai rezistente își pierd semnificația. Cum este posibil a face din Faust un om al secolului al XIII-lea, cînd rebeliunea, curiozitatea lui științifică, libertatea lui sfidătoare față de comandamentele bisericii nu pot fi deloc gîndite într-un secol atît de dogmatic ca acela în care-l așază poetul nostru ? Publicul care asistă la noua piesă a Teatrului Național este la curent cu legenda faustică. Îl cunoaște pe Faust din numeroasele traduceri ale tragediei lui Goethe, din studiile consacrate acesteia, a văzut marele poem goethean pe scena Teatrului Național, acum cîțiva ani, a ascultat adeseori opera lui Gounod. Regăsindu-l acum în evul mediu, ca pe un contemporan al doctorilor scolastici, ca pe un om al vremii în care orînduirea bisericii nu suferise încă nici o clătinare, publicul nu poate simți decît o explicabilă derutare. Faust contemporan al lui Dante va rămîne, în lunga istorie literară a temei faustice, o curiozitate.

Deci, Faust trăiește în jurul anului 1300, la Florența, refugiat din Germania. Este însoțit de Homunculus, creația artificială a vrăjitorului, care n-a dispărut curînd după ce a primit viața, ca în vechea legendă, ci a trăit și a crescut, devenind acum slujitorul și discipolul lui, „stupid și ingrat". În atelierul lui, unde magicianul caută piatra filozofală și invocă spiritele, printre cuptoarele, retortele, uneltele și cărțile lui, Faust primește vizita lui Mefisto, venit nu pentru a ridica vreo pretenție asupra aceluia care se dase în puterea lui, ci pentru a-l implora să-i acorde sufletul unui om. Vrăjitorul îi recomandă să se îndrăgostească, singura cale a răscumpărării. Apare apoi Gemma Donatti, soția lui Dante. Venerabila matroană este adusă de o suferință tainică. Marele poet, soțul ei, nu-i consacrase nici măcar un vers în *Divina Comedie*, în timp ce umpluse lumea cu faima femeii care-i robise sufletul, a Beatricei. Gemma este geloasă și prea iubitoare de reputația pe care poeții o pot conferi doamnelor lor și aceste sentimente ale micimii sufletești introduc un accent inspirat nu de gustul cel mai bun și, în tot cazul, *uman, prea uman,* cum zicea filozoful, într-un tablou constituit din largi generalizări simbolice. Gemma este însoțită de fiica ei, de tînăra și frumoasa Antonia. Le urmează Dante, înapoiat, împotriva tuturor datelor istorice, la Florența, și vrăjitorul, recunoscînd în el pe poetul *Divinei Comedii,* un om de același rang spiritual cu el însuși, asociat în aceeași năzuință de a aduce lumină omenirii, vrăjitorul nu întreprinde nimic împotriva poetului și se smerește în fața geniului lui. Dar Mefisto, care, acceptat ca discipol de către Faust, se transformase în Don Juan, transplantat și el în această lume medievală din Spania și din aceeași epocă de începuturi ale individualismului ca și Faust, Don Juan seduce pe Antonia și provoacă astfel de răzvrătiri la Florența încît, față de mulțimea care amenință să-i invadeze casa, vrăjitorul trebuia să invoce spiritele, să aprindă ochii bufnițelor, să provoace explozii și să împrăștie aburi de pucioasă, alungînd astfel mulțimea înspăimîntată.

Noua tratare a temei faustice s-ar fi putut opri aici. Dar Victor Eftimiu a vrut să arate continuitatea năzu-

inţei spirituale în lume, a luptei dintre „bine şi „rău“ în toată istoria omenirii, făcînd din aceasta adevăratul subiect al fanteziei sale dramatice. Dar, în realitate, de ce continuitate este vorba? Faust nu ne-a fost arătat pînă acum în nici una din ipostazele grandorii spirituale a omului. N-a făcut nici o faptă de seamă, şi conflictul piesei nu ni l-a prezentat ca pe un „erou“ şi n-o va face nici de aci înainte. Putem cel mult sublinia în text cîte o declaraţie de principii înalte, din tezaurul generalităţilor morale entuziaste, dar curente. Poetul a adăugat operei sale o a doua parte, în care Faust reînvie, după sute de ani, ca Leonardo da Vinci, Gemma Donatti ca Mona Lucrezzia, Mefisto-Don Juan ca Savonarola, Homunculus ca Zoroastro da Peretola, un mecanic al lui Leonardo. Leonardo da Vinci cultivă aceleaşi năzuinţe ale cunoaşterii ca şi Faust, care, de altfel, nu este un înaintaş, ci un contemporan. Savonarola pornise mişcarea lui iconoclastă la Florenţa şi năvăleşte acum în atelierul lui Leonardo, pentru a-i distruge tablourile, printre care acel al Monei Lucrezzia fusese tocmai terminat. Pînza este salvată prin şiretenia lui Zoroastro şi piesa se prelungeşte destul pentru a atinge momentul cu care Savonarola, al cărui regim fusese prăvălit, este condus pe rugul ispăşirilor sale. Leonardo se hotărăşte să părăsească Florenţa, acceptînd chemarea sa la Milano şi vestind luptele viitoare ale omenirii pentru cucerirea adevărului, a frumuseţii, a păcii.

Victor Eftimiu, ale cărui creaţii sînt aşteptate cu o legitimă simpatie de către publicul împărtăşit, de mulţi ani, din darurile imaginaţiei sale fecunde şi generoase, a scris compunerea sa dramatică cu verva lui obişnuită, cu replici care dobîndesc uneori caracterul unor maxime, dar cu o umbrire stînjenitoare a perspectivelor istorice, fără o reliefare a personajului principal din elementele conflictului dramatic, în fond fără un conflict dramatic, fără deplina închegare unitară a celor două părţi care compun lucrarea sa. Ideea de a urmări aceeaşi situaţie şi aceleaşi tipuri omeneşti în mai multe momente ale istoriei şi de a sugera unitatea lor profundă nu este necunoscută în literatură. *Tragedia omului* a lui Madách este un exemplu al felului de opere literare printre care se rîn-

duiește și *Doctor Faust, vrăjitor*. Victor Eftimiu s-a mai simțit atras o dată de tendința de a surprinde unitatea dintre etape diferite ale dezvoltării omenirii, atunci cînd, la sfîrșitul tragediei *Prometeu*, l-a făcut să reapară pe titanul antic ca Isus Cristos. N-ar fi deci nimic de obiectat împotriva faptului ca un erou simbolic să apară pe scenă în încarnații succesive deosebite, ca Faust să reapară ca Leonardo, dacă aceste personaje n-ar fi oameni ai aceluiași timp și dacă nici unul din ei n-ar putea fi așezat într-o epocă opusă aspirației lor spirituale și mesajului lor uman.

Doctor Faust, vrăjitor s-a bucurat, în genere, de o bună interpretare. Aproape toți actorii avînd să interpreteze două sau chiar trei roluri, problema care li se punea era aceea a diferențierii personajelor lor. Trebuiau introduse note deosebitoare între Faust și Leonardo, Gemma și Lucrezzia, Mefisto, Don Juan și Savonarola, Homunculus și Zoroastro. Diferențierea personajelor a fost realizată în grade felurite de eminenții actori Agepsina Macry-Eftimiu, cu frumoasa sa dicțiune exemplară, Toma Dimitriu, Dem Savu, dar poate în gradul cel mai marcat de N. Brancomir, în încarnările lui Mefisto. Emil Botta, în rolul lui Dante, a adus obișnuita melancolie a aparițiilor lui scenice. Legăm frumoase făgăduințe de Valeria Gagialov (Antonia). Regia Mariettei Sadova, secundată de scenografia lui Liviu Ciulei, autorul sugestivului interior de atelier vrăjitoresc, în prima parte a piesei, a fost atentă la alternarea muzicală a timbrelor vocale, la obținerea unor imagini scenice caracterizate ele însele prin simbolismul lor și obținute prin deplasarea actorilor pe verticală, pe scara învîrtită în jurul cuptorului și a furnalului sau pe aceea coborîtoare către subsoluri, după cum aceste deplasări trebuiau să indice o ascensiune sau o cădere morală. Detalii expresive apar mereu în regia Mariettei Sadova, dar papagalul, care țipă din cînd în cînd cîte ceva, îngăimează cuvinte care mi-ar fi rămas neinteligibile dacă vreun personaj nu le-ar fi repetat sau nu le-ar fi comentat îndată.

1957

„REȚETA FERICIRII"

Este curios faptul că în comedia clasică n-a apărut niciodată tipul trufașului. Au apărut avarii, mizantropii, ipocriții, lăudăroșii, pedanții, înfumurații, întreaga faună monstruoasă a tuturor diformităților eului. A apărut vanitatea, dar nu trufia, orgoliul nemăsurat. Don Juan al lui Tirso de Molina și al lui Molière stau mai aproape de tragedie ; aceste opere sînt propriu-zis niște *mistere*, *acte sacramentale* în sensul pe care Contrareforma îl dădea acestei din urmă expresii. Trufia a rămas aproape totdeauna apanajul eroilor tragici. Vechiul *hybris* al grecilor mișcă multe din sufletele eroilor tragediei antice.

De curînd, Aurel Baranga a avut ideea să ne dea portretul dramatic al unui trufaș, observat în împrejurările mai noi ale vieții noastre sociale și într-o legătură de fapte care, deși amestecă emoția gravă în țesătura lor, nu rămîne mai puțin o comedie de factură clasică. Este vorba de *Rețeta fericirii*, venită după alte multe creații ale aceluiași autor. Vrem s-o spunem de la început. O mare parte din autorii care au scris pentru scenă în anii din urmă par a fi uitat că teatrul trebuie să reprezinte caractere și conflicte, conflicte răsărind din caractere. Fresca dramatică, înseilarea de tablouri care întregesc o narațiune scenică, dar nu înfățișează un conflict, alcătuiește tehnica comodă folosită de foarte mulți autori dramatici mai noi. Aurel Baranga ne-a dat însă în *Rețeta fericirii* o adevărată creație dramatică, studiul unui

caracter pus la originea unui conflict. Şi-a cules modelul eroului său din observaţia vieţii din jur, unde încrederea acordată unora din oamenii ridicaţi în noile împrejurări ale ţării a fost uneori întrebuinţată cu un abuz aducător de consecinţe nefaste. Puterea este cîteodată rău-sfătuitoare. Cine simte că o stăpîneşte poate încerca uneori înclinaţia de a o practica cu silnicie, fără consideraţie pentru mulţimea oamenilor simpli şi mărunţi. Societatea nu se poate dispensa de posturile de comandă şi de oameni care să conducă, dar aceştia nu trebuie să uite răspunderile lor şi nu se cade să deroge de la exigenţele omeniei. Pentru că s-au întîmplat cazuri în care aceste principii elementare au fost nesocotite, este dreptul poetului dramatic să vie a le aminti. Aurel Baranga ne prezintă în figura şefului de întreprindere Marin Vuia caracterul unui om trufaş, care uită toate îndatoririle lui umane, în primul rînd pe acele către iubitoarea lui soţie. Dar cînd prietenul Andrei se sinucide, victimă a unei nedreptăţi deopotrivă cu acele pe care Vuia era pe cale să le răspîndească în juru-i, acesta din urmă revine către conştiinţa lui şi, cu o mişcare pornită din adîncul inimii răscolite, îşi îndreaptă din nou iubirea către admirabila lui soţie, atîta vreme umilită şi ofensată.

Aurel Baranga a vrut să scrie o piesă cu alte mijloace decît acele folosite într-o etapă depăşită a creaţiei dramatice, fără lozinci, fără trăsături îngroşate ale unui tezism rău înţeles. A vrut şi a izbutit. A vrut apoi să scrie o piesă agreabilă, şi, prin evocarea unui mediu în care oamenii îşi recunosc dreptul la plăcere şi caută *reţeta fericirii,* a stat de cîteva ori aproape de repertoriul mai vechi al scenelor dintre cele două războaie şi chiar de mai înainte. A crezut că poate dilata elementul agreabil, *hedonic,* al piesei sale, intercalînd melodii sugestive în acompaniament, elemente de atmosferă, chiar o reprezentaţie de păpuşi. A îmbogăţit deci spectacolul său cu aspecte care depăşesc stricta lui economie şi pe care spectatorii mai austeri, dar poate şi cei mai delicaţi, le pot simţi ca pe efectul unei concesii făcute unui gust mai uşuratic. Dar dincolo de acestea, a construit cu soliditate un caracter omenesc, al trufaşului Marin Vuia,

un om în momentul rătăcirii drumurilor sale, înconjurat de un mediu de alţi oameni bine zugrăviţi în particularităţile temperamentului şi caracterului lor. Lîngă Marin se veştejeşte delicata lui soţie Eliza, atît de iubitoare atunci cînd soţul ei îşi dăruieşte inima femeii mai ispititoare Ina, iubită deopotrivă de onestul Dan. Cînd legăturile dintre Dan şi Ina ies la iveală, Marin trăieşte o criză puternică, rezolvată prin zguduirea provocată de sinuciderea bunului, nevinovatului Andrei, vegheat totuşi cu grijă de propria soţie a acestuia, devotata Aurora. Peste aceste două cupluri maritale rotesc priviri pline de înţelegere, cu dorinţa umană de a fi de ajutor, scriitorul Alexandru şi doctoriţa Mara, oameni cuminţi şi buni, care nu pot împiedica însă drama lui Andrei, nici nu-l pot întoarce pe Marin de pe căile lui pînă cînd revirimentul personal nu se produce. A rezultat astfel evocarea unei societăţi de prieteni, grupaţi cu o clară simetrie şi pictaţi cu pătrundere, cu fină sensibilitate pentru diferenţierile individuale ale felurilor omeneşti de a fi, cu vibraţie poetică în unele momente, cu o bună ştiinţă a scenei, care nu lasă niciodată să lîncezească interesul spectatorilor, şi, uneori, prin suprapunere de situaţii, ca, de pildă, atunci cînd Aurora continuă să intervie pentru soţul ei, în timp ce celelalte personaje aflaseră despre sinuciderea acestuia, scriitorul obţine un moment de puternic, de zguduitor dramatism. Este probabil deci că piesa atît de bine gîndită şi abil construită a lui Aurel Baranga se va bucura de succesul meritat de însuşirile ei şi de acele pe care i le-a adăugat excelenta regie a Mariettei Sadova.

Primul merit al acesteia a fost fericita distribuţie. Toţi interpreţii *Reţetei fericirii* au jucat în chipul cel mai mulţumitor. Radu Beligan, ca scriitorul Alexandru, cu obişnuita lui *vis comica*, stîrnind hohotele sălii cu cele mai discrete inflexiuni ale replicilor lui; Geo Barton, ca Marin Vuia, văzut pentru întîia oară de mine într-un rol de prim-plan, cu mare prestanţă virilă, cu o voce baritonală admirabilă prin muzicalitate şi plenitudine a timbrului, cu frumoasa lui mască, amintind pe-a lui Vraca, cu joc plin de siguranţă, evoluînd pe curba întinsă a rolului său, de la brutalităţile omului pu-

ternic pînă la frîngerea lui ; Mircea Constantinescu cu un joc atît de delicat în rolul lui Andrei ; Iulian Necșulescu cu simplitate ca Dan ; Marcela Russu plină de feminitate în rolul Inei ; Irina Răchițeanu-Șirianu cu un joc atît de inteligent și sobru ca doctorița Mara ; Marietta Deculescu în rolul Elizei, cu mișcare interioară vădită prin mijloace cumpănite ; în fine, Eugenia Popovici, ca Aurora, izbutind deopotrivă, cu ecouri marcate în public, atît în momentele de umor, cît și în acele ale emoției dureroase. Toți interpreții au jucat cu cea mai bună înțelegere a rolului lor și, sub conducerea iscusită a directoarei de scenă, au întregit un ansamblu bine închegat, mișcîndu-se în ritm *presto*, fără lacune, fără momente de lasitudine și slăbire a interesului : unul din cele mai bune spectacole ale stagiunii.

1957

ION FINTEȘTEANU ȘI COLEGII SĂI ÎN „INSTITUTORII"

Reluarea după mulți ani a *Institutorilor* lui Otto Ernst, la Teatrul Național din București, mi-a prilejuit o seară bună, susținută de multe amintiri. Piesa, jucată pe vremuri, în regia lui Paul Gusti, de Vasile Morțun, Belcot, N. Soreanu, a constituit un triumf al acestuia din urmă. Apariția lui Soreanu ca Profesor Dr. Prell, inspectorul școlar, venit să restabilească sensul creator al educației în școala cazonă a regimului lui Wilhelm al II-lea, provoca jubilarea tineretului școlar și în țara noastră, unde nu rareori auzeam că disciplina, creșterea oamenilor în vederea supunerii oarbe față de autoritate este scopul suprem al instituției noastre. N. Soreanu apărea cu asperitățile lui, de sub care erupeau reacțiile naturii lui atît de sensibile și de umane. Prell izbutea să demaște impostura directorului Flachsmann, creatorul teroarei disciplinare în atîtea școli ale vremii și să înalțe în postul de conducere pe tînărul profesor Flemming, pedagogul de vocație, acela care înțelege că munca în școală este o activitate deopotrivă cu aceea a tuturor artiștilor, adică a tuturor acelora chemați să dea viață operei lor.

Mă întrebam, urmărind din nou desfășurarea vechii comedii a lui Ernst, dacă ea mai poate avea astăzi ecoul atît de îmbucurător în sufletele tinerilor spectatori de acum cîteva decenii. Îmi închipui că un director de școală este încă preocupat de menținerea disciplinei în institu-

tul său. Totuşi ştiu prea bine că problema disciplinei se pune astăzi în alţi termeni şi că cel puţin cei mai inteligenţi dintre conducătorii şcolari şi profesorii zilelor noastre o concep ca pe un rezultat al consimţămîntului general şi o întemeiază pe exigenţa derivată din interesul pentru tema comună. Slavă Domnului, nimeni nu mai cere astăzi deschiderea pupitrelor în tact, mişcarea pe resorturi în clasă, respectarea regulamentelor cu zeci de paragrafe. Spontaneitatea este acum autorizată, şi cînd, ca profesor, mi s-a întîmplat să fiu întrerupt pentru a răspunde unei nedumeriri neprevăzute de mine, m-am simţit om al timpurilor noi, încercînd bucuria acestei tulburări a ordinei, urmată îndată de restabilirea ei pe o treaptă mai înaltă. N-a fost totdeauna aşa. Brutalul Diercks menţinea cu teroare liniştea claselor sale. Flachsmann o dobîndea răspîndind în juru-i limfa glacială a perfidiei lui. Imbecilul Weidenbaum îşi transforma elevii în automate lipsite de orice scînteie a inteligenţei sau sensibilităţii. Mai apărea din cînd în cînd cîte un revoluţionar, un Flemming, dar şcoala cazonă era totdeauna pe cale să-l elimine. Împrejurările şcolare au devenit astăzi altele, şi comedia lui Ernst şi-a pierdut aproape cu totul accentul ei protestatar, dar şi-a menţinut interesul ei dramatic şi psihologic, cu finele ei diferenţieri ale caracterelor, într-un conflict bine condus şi rezolvat.

Am asistat deci, cu cea mai mare satisfacţie, la noua reprezentare a *Institutorilor*, în direcţia de scenă a lui Ion Finteşteanu şi cu o distribuţie care, întrunind interpreţi ai generaţiei mai vechi şi mai noi, a grupat cîteva din cele mai bune forţe comice ale primei noastre scene. Costache Antoniu, ca inspectorul Prell, n-a fost întru nimic mai prejos de înaintaşul său. Temperamentul lui Costache Antoniu, aplecat în general spre reprezentarea bunătăţii în stîngăcie, a găsit de data aceasta vivacităţi, o dinamică scenică rapidă şi promptă şi a obţinut prin alternarea sau prin suprapunerea celor doua registre ale jocului său o creaţie foarte convingătoare, plină de farmec. Niky Atanasiu, ca Diercks, intrigantul

piesei, apare ca un om roşcovan, potrivit indicaţiilor tradiţionale ale psihologiei teatrale, şi a ştiut să-şi susţină rolul, temperînd de data aceasta pornirea sa explozivă, printr-un joc tăios, dar măsurat. M-am bucurat să-l regăsesc pe Ion Manu în rolul lui Weidenbaum, cu marea dezvoltare dată totdeauna de el părţii mute a jocului său, mişcărilor expresive ale fizionomiei, gesticulaţiei, deplasărilor în scenă, apoi automatismelor vorbirii, cu repetiţiile sau scăderile ei de ton în sfîrşitul de frază, care nu sînt ale unui om viu, ci ale unui mecanism. Cînd vine rîndul replicilor sale, Ion Manu le dezvoltă ca pe nişte scheciuri, mici scenete introduse în ţesătura generală a piesei, cu mare răsunet în public. Dar această pornire spre acapararea scenei a fost reprimată de eminentul actor, bine încadrat de data aceasta în ansamblul atît de omogen. Iată-l şi pe Al. Ionescu-Ghibericon, ca Regendank, fost sergent în armată, devenit pedelul şcoalei, concepută oarecum ca o instituţie militară. Poartă mustăţile stufoase şi barbeţii prinţilor-electori, are rigiditatea ţinutei, pasul cadenţat şi uşor săltat al vechilor deprinderi de front. Îşi loveşte călcîiele potcovite, încremeneşte în faţa superiorului, dar acest delegat al disciplinei militare în şcoală reprezintă partea bună a instituţiei din care provine şi, în momentele de criză ale întîmplării lui, reacţionează cu demnitate şi onoare. Excelentul actor comic Ghibericon şi-a compus rolul său cu multă inteligenţă comică, cu desăvîrşită pătrundere a tuturor motivelor însufleţitoare ale personajului său. Revizorul Bröeszecke, un dulce imbecil, descins din idila micii lui proprietăţi rurale, complet absent în lumea pe care este chemat s-o supravegheze, a fost interpretat de Mircea Constantinescu, ale cărui repetate succese în actuala stagiune îi deschid calea încredinţării unor roluri din ce în ce mai importante. Cred că Mircea Constantinescu, puţin întrebuinţat sub direcţiile trecute, va trebui să depăşească rolurile de compoziţie, pentru a aduce pe scenă ceea ce ne pare a fi personalitatea lui umană, distinsă prin darurile de sensibilitate şi inteligenţă, remarcate cu plăcere de către toţi spectatorii lui. Ion Ulmeni, ca onest Vogelsang, cu masca lui armonioasă, cu

admirabilul timbru al vocii lui, înrudită cu a lui Calboreanu, a jucat cu simplitate și căldură. L-am regăsit încă o dată cu satisfacție pe Geo Barton, ca Flemming, a cărui îmbucurătoare apariție a avut de luptat de data aceasta cu nu știu ce dificultăți ale pronunției, ale debitului în *tempo* rapid. Un tînăr, Ion Henter, a dat reușita compoziție a lui Klaus Riemann, alt personaj imbecil, de data aceasta un maniac, ros și degradat de deprinderile lui atît de nepotrivite cu locul deținut de el. Nu voi uita nici pe interpretele feminine, pe Fifi Mihailovici cu bruscheriile jocului ei, în compoziția lineară a institutoarei cu aparențe virile Betty Sturhahn, pe Dida Diaconescu ca institutoarea Gisa Holm, plină de feminitate, poate mai expansivă totuși în ultimul act decît mi-aș fi închipuit-o într-un mediu cu atîtea puteri de frînare a temperamentului omenesc, apoi pe Simona Bondoc, pe Tanți Benescu-Munteanu, în roluri episodice.

Buna închegare a spectacolului s-a datorat regiei lui Ion Finteșteanu, care a deținut și rolul lui Flachsmann. Titlul german al piesei, *Flachsmann als Erzieher*, îl indică pe aceasta drept personajul principal al comediei. În realitate, piesa lui Otto Ernst este o compoziție cu două focare. Conflictul se angajează între Flachsmann și Prell, două caractere complementare. Expansivității turbulente a lui Prell îi răspunde stăpînirea calculată a lui Flachsmann, sincerității generoase a unuia, perfidia celuilalt. Contrastul a fost clar și puternic marcat de jocul alternant al lui Costache Antoniu și Ion Finteșteanu, doi actori vrednici întru totul de marile tradiții ale scenei, distinsă în generația trecută prin actori comici ca Ion Brezeanu, Petre Liciu, Ion Livescu, Toneanu, Soreanu, Belcot și alții. Alături de Costache Antoniu, ce admirabil actor este Ion Finteșteanu. Apariția lui în scenă se produce în aureola prestigiului său. Face cîțiva pași, își rînduiește cu minuție lucrurile pe birou: înțelegi din fiecare gest al lui că ai de-a face cu un individ îngust și pedant. Aștepți să-i auzi glasul, să primești prima lui comunicare verbală, și aceasta vine, în adevăr, în forma unei exprimări măsurate și reci, prin care percepi nu știu ce melancolie. Omul acesta ascunde o taină, căci a

pus la temelia carierei lui un act de impostură : şi-a însuşit actele unui frate mort. Crima lui are un singur martor, pe vulgarul Diercks, care poate face orice din comparsul lui. Victima docilă a şantajului şi-a alcătuit o personalitate ponderată, prudentă, supravegheată. Finteşteanu îşi construieşte personajul său din zeci de acte de inhibiţie, încetinindu-şi şi măsurîndu-şi mişcările, stingîndu-şi vocea. Teama îl stăpîneşte însă din adînc şi privirea îi alunecă în lături, către primejdia care s-ar putea afla pitită prin colţuri. Este un om devenit înţelept prin teroare. Pe aceasta nu izbuteşte s-o stăpînească, ci numai s-o ascundă şi, pentru că duşmanul sau martorul indiscret s-ar putea găsi în dosul uşilor, se repede şi le deschide cu violenţă, apoi le închide asigurat. Trăieşte aşa de treizeci de ani, dar n-a ajuns să extermine vigoarea apetiturilor sale şi, într-un rînd, mîinile îi alunecă cu febrilitate pe braţele, pe şoldurile tinerei femei care vine să ceară o scutire de taxă pentru copilul ei sărman. A apărut, în fine, inspectorul Prell, ca un vînt de primăvară care poate dărîma savanta, migăloasa, dar fragila construcţie a lui Flachsmann. Emoţia îl gîtuie, dar buna rînduială a disciplinei l-ar putea salva. În clipa confruntărilor hotărîtoare, Finteşteanu pregăteşte şedinţa, numără scaunele necesare, aliniază obiectele, pune să i se perie redingota. Buna rînduială ar putea salva edificiul. Supunerea fără crîcnire, tristeţea înfrîngerii sale ar putea aduce compasiunea mîntuitoare. Adversarul este totuşi un om, inima lui poate fi mişcată şi, cînd devine evident că prudenţa calculată nu-l mai poate salva, Flachsmann îşi leagă ultima lui speranţă de încercarea de a-şi emoţiona călăul. Vechile împrejurări au ieşit însă la iveală, Flaschsmann este demascat şi în faţa nostră vedem un om frînt în două, care părăseşte în grabă locurile imposturii lui. Ca şi în alte momente ale carierei sale, Finteşteanu n-a încarnat numai un caracter, dar şi un destin. Puterea magistrală a jocului său ne-a evocat etapele unui proces şi am văzut un om trăind drama infamiei lui, triumful lui ponderat, neliniştea şi căderea. Un actor dotat cu o inteligenţă de o rară pătrundere, sobru

în jocul lui, expresiv nu numai prin manifestare, dar și prin oprirea manifestării, ne-a dat împreună cu colegii lui, îndrumați de el într-un ansamblu dintre cele mai bine echilibrate, pătruns de măsura clasică a întregii lui arte, unul din spectacolele cele mai bune ale primei noastre scene, unul din cele mai apropiate de rosturile ei exemplare.

1957

TEATRU DE AMATORI

Am asistat la reprezentația unui teatru de amatori. Un grup de tineri și de tinere funcționare din administrația căilor ferate joacă, într-una din sălile Gării de Nord, un repertoriu care cuprinde *Patima roșie* de Mihail Sorbul, *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian și comedia lui Tudor Mușatescu... *Escu*. Toată lumea se duce la Gara de Nord pentru a lua trenul, pentru a conduce sau a întîmpina un prieten înapoiat din călătorie. Astăzi, oricine se poate duce la gară pentru a asista la o reprezentație de teatru. Interesante aspecte noi ale vremurilor! Împreună cu echipa de artiști amatori din Gara de Nord, există nenumărate altele formate în profesiunile cele mai diverse, pe tot întinsul țării. Acum un an sau doi, am ascultat orchestra simfonică a medicilor din București. Era o formație muzicală foarte serioasă. Doi practicieni cunoscuți apăreau ca soliști încercați la clavirul lor, și publicul, care poate presupune cîtă muncă îndelungată și minuțioasă i se cere unui medic pentru a se forma în profesia lui, nu putea să nu se minuneze de faptul că, alături de efortul necesar desăvîrșirii lor științifice, eminenții medici și toți colegii lor din orchestră găsiseră timpul și energia pentru a se instrui artistic, pentru a-și întreține și dezvolta măiestria lor. Am auzit că printre arhitecții din București există multe talente muzicale și actoricești. Dar nu numai în capitala țării, ci aproape pretutindeni

funcționari, profesioniștii de diferite categorii, muncitorii industriali și agricoli se asociază în echipe de teatru, de muzică, de creație plastică, de dans. Peste viața economică și profesională a țării se înalță, astfel, o întreagă activitate artistică, cu atîtea ramificații și atît de întinsă încît merită să fie cunoscută mai de aproape, studiată în scopurile și realizările ei. Cine consacră atenția sa creației artistice calificate găsește destul de puțin timp pentru a arunca o privire și către producția amatorilor; totuși lucrul merită să fie făcut, deoarece ies la iveală tendințe interesante ale vieții sociale de astăzi și întîmplarea poate să-ți scoată în față talente și vocațiuni neașteptate.

Ce îndeamnă pe muncitor, pe un medic, pe un arhitect, pe un funcționar să consacre timpul său liber unei activități artistice? Uneori această activitate este prelungirea unei pregătiri din copilărie și adolescență. Este o idee justă a educatorilor, provenită desigur din veacurile Renașterii, că un om trebuie format multilateral și că, în jurul nucleului profesional, este o împrejurare fericită pentru oricine existența unei zone în care omul poate să continue să existe ca artist sau, cel puțin, ca amator. Dar cîți dintre acei care au ținut vioara în mînă și s-au așezat în fața pianului la cincisprezece ani o mai fac după treizeci? La un moment dat al vieții, cîntecul poate amuți. „Am luat cunoștință cu durere, îmi spunea odată un prieten, că nu mai cînt dimineața, cînd mă spăl!" Sînt însă alții care continuă să cînte. Există profesioniști care nu încetează să-și exercite îndemînările lor plastice sau muzicale. Lumea îi numește *amatori*, dar mie mi se pare că sînt adevărați artiști și că tocmai lipsa de profesionalizare a artei vădește în acei care o practică, cu grele sacrificii de timp și osteneală, puterea unei înclinații capabile să dea rezultate uimitoare. Întorcîndu-se la instrumentele lor muzicale, la pensulele și culorile, la manuscrisele lor, specialiștii laboratoarelor și ai sălilor de spital, oamenii uzinelor și ai birourilor caută o satisfacție spirituală pe care ocupația lor nu le-o poate acorda în întregime.

În cazul actorilor amatori există situații și cauze speciale. Cînd, într-una din pauzele spectacolului de la Gara de Nord, interpreții *Patimei roșii* m-au chemat printre ei, pentru a-i vizita în dosul cortinei și în cabinele lor, m-a interesat, în primul rînd, cazul lor uman. Nici unul dintre membrii trupei improvizate nu beneficiază de vreo diminuare a normei de lucru : repetă și joacă după orele de lucru, nu primesc vreun plus de salariu, au trebuit să puie umărul la căratul decorurilor și recuzitei. Mă adresez unuia dintre ei : „Ce te-a îndemnat să te apuci de teatru ?" „Mi-a plăcut teatrul totdeauna, de cînd eram copil." „Așa s-a întîmplat ?" mă mir eu și continui să mă gîndesc fără să-mi mai spun gîndurile.

Va să zică ai suportat odată magia teatrului. Ai băgat de seamă ce putere miraculoasă stăpînește omul care știe să se transforme, să devină altul decît el însuși, dar, în același timp, să devină poate el însuși într-una din formele lui posibile și mai adînci. Ai observat de ce putere asupra publicului său dispune actorul aplaudat, aclamat, chemat la rampă. Ce beție a gloriei, ce fericire ! Ai putea face și tu ca el, ca actorul. Te privești în oglindă. Ai un chip plăcut. Te asculți. Ai o voce sonoră. Ia să vedem : De ce este vorba ? Este vorba să faci să trăiască pe Tofana, pe Șbilț, pe Rudy, pe Crina, pe Castriș. Înțelegi bine ce fel de oameni sînt toți aceștia. Tofana este o violentă, are o ereditate încărcată, vehemența pasiunii ei atinge crima. Îți închipui jocul motivelor în sufletul Tofanei și înțelegi cum ar putea fi el exteriorizat prin gest, prin expresie, prin mișcare scenică, prin inflexiunile vocii. Ai citit încă o dată rolul, l-ai spus cu voce tare. Ai văzut că poți să-l spui. Ai recunoscut un asociat al aceleiași năzuințe în colegul cu masca impresionantă a unui decepționat care simte chemarea să-l întrupeze pe Șbilț, în tinerelul care visează să-i dea viață lui Rudy. Ați alcătuit o echipă și un regizor profesionist vă conduce. Ați visat la rolurile voastre în timp ce executați desene tehnice, treceați cifre în registrele contabilității sau primeați telegrame la biroul de „mișcare". V-ați supus lungii discipline a repetițiilor. Tofana și-a confecționat o toaletă pentru actul I, Rudy a hotărît să-și

sacrifice costumul de duminică, pentru că va trebui să se tăvălească cu el pe scîndurile scenei cînd Tofana îl va ucide. N-are de-a face. A venit ziua premierei. Tofana îl seduce pe Rudy, Şbilţ perorează despre nevoia unei umanităţi noi. Castriş îşi arată firea lui de băiat cumsecade. Publicul, format în cea mai mare parte din colegii actorilor, aplaudă la scenă deschisă. Nu sînt deloc rău băieţii şi fetele ! Dovedesc inteligenţă, sensibilitate, sprinteneală. Ce fericire ! Dacă drumul lor de viaţă ar coti acum ? Dacă ar putea deveni actori adevăraţi, sărbătoriţi şi răsfăţaţi ca Elvira Godeanu, ca George Vraca ? Staţi, staţi, oameni buni ! Dacă s-ar întîmpla aşa ceva aţi pierde îndată calitatea voastră de actori amatori. Mai întîi, aş deveni mult mai exigent faţă de voi. V-aş aduce învinuiri pe care nu voi avea micimea de suflet să vi le fac acum. V-aş cere o dicţiune mai bună, aşa încît să nu mai rămînă replici neauzite ; o mişcare mai lină în scenă, poze mai fireşti sau mai graţioase. N-aş tolera ca actorii să rămînă încurcaţi în scenă după sfîrşitul actului şi nici ca focul de revolver să răsune dintre culise cinci minute după ce asasinatul fusese comis în faţa rampei. Astăzi, aceste mici incidente sînt oarecum binevenite, fiindcă fac parte din hazul împrejurării. Pe urmă, dacă ar deveni actori adevăraţi cele cîteva zeci de mii de amatori ai celor cinci mii de colective care au luat parte, de curînd, la concursul ţinut la Bucureşti, ar fi prea mult. Nu ne trebuiesc atîţia actori, dar avem neapărată nevoie de muncitori ai ogoarelor şi uzinelor, de funcţionari şi profesionişti de toate categoriile. În fine, amatorii nu trebuie să devină şi nici nu trebuie să năzuiască a deveni actori. Genul propriu al manifestării lor cere spontaneitate naivă, şi dacă din cînd în cînd îmi place să văd o piesă la Gara de Nord şi nu la Teatrul Naţional sau la Municipal, lucrul provine din aceea că m-am săturat de reţete, de procedeele clasate şi oarecum previzibile ale profesionismului actoricesc. De ce vă compuneţi deci repertoriile, iubiţi amatori, din piese jucate de actorii teatrelor cunoscute ? Căutaţi un repertoriu mai vechi sau mai popular, în care spontaneitatea darului vostru să aibă prilejul să se arate. Poate că vouă vă este dat să înviaţi *commedia dell'arte*.

Mi se pare că scopul teatrului de amatori nu este să dubleze teatrele de actori profesioniști, ci altul, cu totul altul. Teatrul de amatori are scopul să ofere o cale de degajare și să arate darurile de sensibilitate, de imaginație, de grație ale poporului nostru. După cum sportul arată vitalitatea și îndemînarea unui popor, echipele artistice de amatori vădesc înzestrarea lui artistică. Teatrul de amatori este un mare instrument de cultură, prin deprinderile de grai frumos și curat, prin cunoașterea marilor autori pe care-i aduce cu sine. În fine, amatorii, în teatrele lor, pregătesc publicul cunoscător al celorlalte teatre. După cum înțelege mai bine pe marele virtuoz acela care s-a încercat el însuși la vioară sau pian, tot astfel amatorii vor pricepe mai bine și vor stabili mai sus nivelul artistic al teatrelor noastre. Cultura în general și cultura artistică a țării este menită a face mari progrese prin contribuția amatorilor.

1957

CINEMATOGRAF

La începutul cinematografiei, oamenii se întrebau dacă noua invenție se va putea dezvolta ca o artă pe seama ei, la fel cu celelalte arte pe care ni le-a transmis vechimea. Fiecare artă dispune de un limbaj propriu, de un material pe care îl poate prelucra pentru a-l face să exprime gîndurile și simțirile omului : sunet, cuvînt, piatră, culoare. Lucrează oare cinematograful cu un astfel de material autonom sau este el menit să rămînă, de-a pururi, o simplă tehnică reproductivă ? Cînd, prin 1925, mi-am pus aceeași întrebare, mi s-a părut că domeniul propriu al artei cinematografice este umbra și lumina. Și, cum pe atunci era vremea purismelor, îmi închipuiam o artă a cinematografiei care să atingă frumusețea numai prin jocul umbrei și luminii, prin felul lor de a se compune în imagini dinamice, ceva asemănător cu arta abstractă a aceleiași vremi. Priveam cu neîncredere toate inovațiile menite să perfecționeze tehnica de reproducere a unui model și să se îndepărteze de ceea ce ar putea constitui limbajul ei original. Dacă cinematograful nu va izbuti să-și asigure un domeniu propriu, îmi spuneam, el nu va deveni o artă mai mult decît fotografia Venerei de Milo față de originalul de la Luvru sau placa de patefon față de concertul unui virtuoz.

Nimeni nu trebuie să se simtă stingherit comparînd vechile sale idei cu acelea pe care i le-a adus dezvoltarea vieții și ajungînd să constate la cîte din credințele

de altădată a trebuit să renunțe și pe cîte a fost nevoit să le modifice. Ceea ce ni se poate cere este să gîndim sincer în fiecare moment. Astăzi, cînd reflectez din nou la problema artistică a cinematografului, ajung la concluzia că, în loc să se dezvolte ca o artă a umbrei și luminii, cinematograful a înmulțit și a perfecționat tehnicile lui de reproducere, a dobîndit și sunet, și voce, și culoare, și poate nu va trece mult pînă cînd, părăsind cele două dimensiuni ale ecranului, ne va prezenta imagini tridimensionale, oameni și lucruri în spațiu, așa cum vedem în viață sau pe scenă. Dar pentru acest motiv sîntem oare îndreptățiți să contestăm cinematografului calitatea lui de artă și să nu-i recunoaștem o altă valoare decît aceea a fotografierii unui spectacol ? Concluzia ar fi absurdă. Gîndească-se oricine la bucuriile de artă încercate în sălile de cinematograf, la puterea filmului de a descătușa emoția cea mai zguduitoare, de a ne face să gîndim sau să visăm, la marea influență dobîndită de el asupra sensibilității moderne și spuie-și atunci că toate rezervele esteticii puriste mai vechi au fost definitiv înlăturate și că ele ne apar astăzi destul de mărunte și de înguste.

Cinematograful este rezultatul cel mai înaintat al tehnicii în sforțarea ei milenară de a da o întrupare imaginației artistice a omului. Înainte de a exista în sunete și cuvinte, în piatră, în urma creionului pe hîrtie sau în alăturarea culorilor, viziunea artistului combinată din datele observației a existat numai în fantezia sa. „Io mi servo di una certa idea“, zicea Rafael. Artistul se călăuzește de o viziune interioară, de o reprezentare apărută mai întîi închipuirii sale. Pentru a-i da trup acesteia și pentru a o comunica, artiștii tuturor timpurilor au extras minereul colorant și l-au amestecat cu sucul uleios al semințelor pentru a obține culori durabile, au ascuțit trestia și au făcut un stil cu care să poată lăsa urme vizibile pe papirus sau pe pergament, au cioplit piatra cu ciocanul și dalta, au înmlădiat metalul în foc, au ros metalul cu acizi sau au săpat șanțuri în placa de lemn, au încins cuptoare în care au ars figuri fasonate din caolin și feldspat, pentru a le face dure, albe și strălucitoare, au înlățat blocuri mari pe planul înclinat pînă

în vîrful piramidelor sau le-au tras cu scripetele pe culmile edificiilor înalte, au potrivit pietrele bolţilor şi le-au sprijinit pe ziduri şi pe contraforţi. De-a lungul întregii istorii a artei, tehnica a secundat-o pentru a întrupa în materialele naturii, cunoscute mereu mai bine, sau în cele obţinute pe cale artificială viziunile fanteziei artistice. Dar oricît de mare a fost ingeniozitatea sau îndemînarea artiştilor, imaginaţia lor a rămas totdeauna superioară mijloacelor folosite pentru a o întrupa. Arta s-a izbit totdeauna de limite şi a trebuit să se resemneze. Michelangelo, izbind cu dalta statuia care nu putea vorbi, este poate un mit, dar unul care exprimă limitarea fatală a artelor.

Cinematograful ne apare deci, faţă de lungul trecut al artelor, drept produsul încercării celei mai departe împinse a tehnicii de a exprima întregul cuprins al fanteziei artistice. Raporturi de timp sau de spaţiu care n-au putut fi niciodată figurate, străluciri ale luminii rămase neexprimate, reacţiile cele mai fine ale fizionomiei, nesfîrşitele relaţii ale omului cu mediul său natural sau de lucruri, întreaga varietate senzorială a lumii revenite în sintezele fanteziei se întrupează în realizările contemporane ale cinematografiei sonore, vorbitoare şi colorate. Wagner visa o reunire a tuturor artelor, o operă în care să fuzioneze toate mijloacele expresive. Cinematograful modern realizează acest proiect. În jurul artistului care are viziunea ansamblului, regizorul filmului, şi al interpreţilor conduşi de el, se grupează toate competenţele tehnice, fotografi şi acusticieni, arhitecţi, ingineri constructori şi pictori decoratori, toate meseriile manuale şi un mare număr de manipulatori de maşini, pentru ca prin activitatea sinergică să realizeze întregul potenţial al fanteziei artistice. Cinematograful este deci produsul artistic cel mai caracteristic al civilizaţiei tehnice moderne şi acel care se întoarce cu cel mai mare folos asupra ei, înmulţind mijloacele de cultură şi de desfătare artistică ale lumii de azi.

Modestul spectator dintr-un loc retras al planetei, căruia i se descoperă pe ecranul sălii sale provinciale de cinematograf toate perspectivele lumii şi care, în in-

sulele Antile și în Honolulu, vibrează la fel în fața acelorași filme ca și spectatorii acestora din New York, Paris și Leningrad, este un om care dobîndește o altă noțiune despre univers decît a strămoșilor și este pe cale de a deveni o ființă cu totul nouă. Cine vrea să priceapă ce se petrece sub ochii noștri și pe ce căi s-a angajat omenirea trebuie să se gîndească și la puterea de expresie atît de sporită și atît de universală a cinematografului de azi.

1957

BALET

Admirabilele reprezentații ale trupei sovietice de balet, urmărite cu mare participare de un public numeros, m-au făcut să reflectez la natura baletului și la multele lui legături cu literatura. Deși artă a spectacolului, oferită ochiului și urechii, baletul se desfășoară totdeauna pe temelia unui text, fie transmis prin tradiție orală, fie compus de un scriitor, cum s-a întîmplat în epocile mai noi. Cuvîntul nu intervine niciodată în aceste reprezentații mimate, totuși mișcarea, gestul, expresia, evoluția scenică a grupurilor și a soliștilor realizează împreună o fabulă, pe care spectatorul și-o spune în cuvinte, ca și cum ar citi sau ar asculta un text. Iată că intervine un rival, își zice spectatorul. Tînărul îl respinge. Fata urmează pe iubitul ei. Uneori fantezia spectatorilor regăsește imagini ca ale lui Homer : capetele dansatorilor se apleacă, se frîng ca un lan de maci sub ascuțișul secerii. Elementul literar nu era exclus din arta mimului grec, din atellanele și jocurile florale ale romanilor. Mai tîrziu cuvîntul mimilor a amuțit, dar dialogul, expresia motivelor acțiunii se refac în mintea privitorilor, ca și cum aceștia ar urmări un text pictografic. Cînd am fost în India, am aflat din explicațiile unei dansatoare învățate că fiecare gest al ei era un simbol ieroglific și că dansul în întregimea lui scria o întîmplare. Dansatoarea ridica mîna stîngă, arătîndu-și degetul mic și arătătorul, și asistența înțelegea că i se arată coarnele unei vite, o cireadă întreagă. Cu mîna dreaptă

dansatoarea îndemna cireada, care începea să se miște. Eroul povestirii își ducea turma la păscut. Gîndirea conceptuală nu este exclusă din arta mimului, a dansului și a baletului și această împrejurare le înrudește cu literatura.

Folosind astfel de mijloace, toate marile teme ale literaturii pot intra în balet. Acela văzut de mine, în magistrala interpretare a dansatorilor din Leningrad, era în primul lui act o pastorală de tipul celor apărute în poeziile trubadurilor, apoi în pastoralele dramatice și narative ale Renașterii. Pastorala medievală arăta o țărăncuță rezistînd la seducția unui nobil, fericită să rămînă între ai ei, fidelă băiatului căruia i-a făgăduit inima. Așa s-a transmis tema pînă tîrziu, pînă la *Die Mühlerin und der Edelknabe* a lui Goethe. Între timp, distanțele dintre clasele sociale n-au mai fost suportate cu aceeași resemnare. Sufla un vînt revoluționar, și barierele dintre clase, care aduc frîngerea inimilor curate despărțite de prejudecăți, trezesc o emoție sfîșietoare în romanele sentimentale ale lui Richardson, în *Noua Eloiză* a lui Rousseau. Așa se întîmplă și în baletul *Gisèle* (nu *Giselle*, cum s-a ortografiat în programul teatrului)[1], unde au strălucit Dudinskaia și Sergheev. *Gisèle* reia deci tematica vechei pastorale, în varianta romanului și dramei sentimentale. Tînăra fată de han expiră de durere cînd întîmpină răceala iubitului travestit ca țăran, dar pe care societatea de nobili apărută cu *hallali* de vînătoare îl readuce la conștiința clasei lui. În al doilea act ne găsim printre morminte, și atmosfera este aceea a unei melancolii funebre ca în poezia sepulcrală a preromanticilor englezi, ca în *Nopțile* lui Young. Tînărul nobil plin de remușcări se prosternează în fața mormîntului, pînă cînd fata iese din pămînt, zboară prin aer. Apoi ielele îl înconjoară și-l rețin între ele, ca în atîtea din baladele populare slave și germane. Baletul dezvoltă deci teme literare, nu poate fi despărțit de literatură.

Dar dacă legătura dintre balet și literatură este atît de strînsă, elementul literar nu este decît suportul baletului. Pe acesta se înalță o structură de alte valori ar-

---

[1] Forma corectă este, totuși, *Giselle* (n. ed.).

tistice, apărute ca o unitate în fantezia regizorului și realizată prin contribuțiile conjugate ale dansatorilor, ale compozitorului, ale pictorului scenograf etc. Grupuri plastice, văzute parcă de un sculptor, se încheagă și evoluează în atmosfera difuză de culori, care se așază pe rețeaua ușoară a veșmintelor, pe catifeaua sau mătasea lor, cu nuanțe variate în fiecare clipă. Este o pictură în mișcare într-un cadru arhitectonic sau peisagistic. Muzica devine viziune. Prinde astfel viață reunirea artelor, opera de artă totală, recomandată de romantici. Totuși, această realizare de artă, atît de bogată în farmece, nu este un agregat. Totul este subordonat artei dansatorilor, alcătuiește acompaniamentul și sublinierea acestora. Esențialul îl atingem abia cînd urmărim mișcarea ritmică a dansatorilor, desprinderea lor de pămînt, menținerea lor în aer prin *entrechat* sau prin aripă de porumbel *(aile de pigeon)*, descinderea ușoară pe sol, zecile de figuri geometrice obținute prin unirea și desfacerea grupurilor, prin alternarea dansatorilor în același spațiu, *le chassé-croisé*, și toate celelalte mișcări ale acestei arte, una din cele mai tehnicizate, mai studiate și mai riguros prescrise în toate mijloacele ei. „Gramatica" dansului artistic și a baletului, adică ansamblul formelor lor generale, este una din cele mai minuțioase de care dispune arta.

Printre aceste forme prescrise sînt unele care prezintă ființa fizică a omului în mecanica ei, în pîrghiile ei componente, ca atunci cînd picioarele se desfac pînă cînd pulpele ating pămîntul, *le grand écart*. Este partea gimnastică și uneori atletică a manifestării coregrafice. Dar dansatorul nu rămîne aici; efortul dispare în impresia generală de spontaneitate și ușurință, forța în grație. Mecanica este absorbită în sinteza vitală. Ni s-au arătat o clipă pîrghiile mașinii umane, pentru a putea prețui mai bine și a ne lăsa fermecați de victoriile vieții. Gimnaștii au devenit artiști. Stăm în locul nostru, cu inimile vrăjite, și urmărim povestea de dragoste și moarte a unor ființe delicate și puternice, gingașe și robuste, îndemînatice și spontane, înlănțuite și atît de libere.

1958

CITIRE ȘI RECITARE

Mi s-a întîmplat, în vremea din urmă, să ascult citind sau recitînd din operele poeților pe mai mulți actori și diletanți. Este evident că diletanții imită pe actori, astfel încît obiecțiile care se pot face celor dintîi ating în esență pe cei din urmă, răspînditorii unui fel al citirii și recitării publice care nu corespunde condițiilor genului, creează o artă falsă și statuează un exemplu nerecomandabil. Mi se pare că împrejurarea aceasta n-a fost niciodată discutată în public, dar obiecțiile care se impun apar adeseori în reflecțiile ascultătorilor, uneori exprimate, și ele merită să fie adunate și înfățișate.

Citirea artistică și recitarea urmăresc să comunice o operă literară în formele unei interpretări mai bune, mai adecvate, mai expresive decît aceea la care poate ajunge cititorul solitar și acela care nu cultivă veleități artistice. Faptul că citirea se sprijină pe un text, în timp ce recitarea se desfășoară în absența textului nu introduce între ele deosebiri atît de mari încît cele două manifestări să nu poată fi grupate laolaltă. Recitarea, după cum ne-o spune cuvîntul, este a doua lectură, după ce textul a fost memorizat. Este adevărat că, deoarece își coboară privirile pe o pagină de carte și nu le poate trimite către sală, încărcate de expresie, citirea lipsește pe recitator de unul din mijloacele sale ; dar de așa ceva nici nu este prea mare nevoie, după cum vom vedea îndată. Fiind lectură susținută de un text sau lectură memorizată, ci-

tirea și recitarea nu sînt în nici un caz joc dramatic. Iată însă o împrejurare care se uită de obicei. Cînd devine joc, în loc să fie lectură directă sau reprodusă, citirea și recitarea se transformă într-o manifestare artistică atît de falsă, atît de abătută de la țintele ei încît bunul gust o suportă cu greutate.

Iată pe cititor sau pe recitator, diletant sau artist, apărînd pe scenă sau pe tribună pentru a-și arăta îndemînările lor. Au de comunicat, să zicem, poezia lirică a unui mare autor. Această poezie are un conținut trist, deznădăjduit și, atunci, se petrece un lucru cu adevărat uimitor. Actorul sau diletantul care citesc sau recită dau toate semnele că doresc să se transforme în autorul poeziei, și anume în autorul stăpînit de emoțiile exprimate în opera sa: figura lor ia o expresie dezolată, glasul le tremură, pieptul li se umflă de suspine. Nu-mi place deloc expresia indiscretă a sentimentelor, mai întîi pentru că o bănuiesc de impostură. Disprețuiesc pe milogi, pe oamenii care varsă lacrimi cu ușurință, pe sentimentalii facili. Stimez pe omul demn și venerez durerea care se ascunde. De ce vreți, cititori și recitatori fără gust, fără măsură, fără demnitate, să vă așezați în tabăra celor pe care nu-i cred și nu-i pot stima? Cercetați adînc arta voastră! Așezați vălul delicat al măsurii peste emoția pe care urmăriți să mi-o transmiteți. Nu învîrtiți ochii în cap, nu vă bateți cu pumnul în piept, nu-mi spargeți timpanul cu strigătele voastre și nici nu vă stingeți vocea, ca și cum v-ați găsi în pragul morții. Dacă vreți ca emoția poeziei să mi se transmită, puneți-mă mai bine în situația de a o ghici decît de a o primi în manifestarea ei exagerată și suspectă. Facem parte dintr-o societate de civilizați și, la nivelul dezvoltării noastre, este suficientă și o simplă indicație pentru a înțelege ce se petrece în sufletul unui om. Coborîți deci tonul, măsurați-vă gesturile, atenuați expresia emoției, fiți mai ponderați! În felul acesta, mă veți mișca cu mai multă siguranță.

De altfel, este cu totul falsă închipuirea că utilizînd mijloacele dezaprobate mai sus realizați starea de suflet a poetului. Cînd scrie o poezie tristă, poetul nu mai e așa de trist. Poezia este o artă și poetul este un artist.

Experiențele poetului au putut fi sfîșietoare, dar în momentul în care a ajuns să le exprime el a trebuit să domine materia emoțiilor sale pentru a face din ele o lucrare de artă. Judecată din singurul punct de vedere artistic, poezia este un sistem de mijloace; fiecare cuvînt, fiecare construcție a ei apare cu atîta potrivire în momentul lor, încît, citindu-le sau ascultîndu-le din gura altuia, ajunge să mă stăpînească nu numai emoția fundamentală a poeziei, dar și admirația pentru măiestria artistului care a compus-o. Cititori și recitatori, faceți-mă să simt și să apreciez această măiestrie. Nu fiți deci actorii poeziei, ci interpreții ei inteligenți. La baza citirii și recitării trebuie să puneți un act de înțelegere critică. Distribuiți astfel accentele, ridicați sau coborîți tonul, accelerați sau încetiniți debitul, încît să mă faceți nu numai să simt conținutul emoțional al poeziei, dar și să înțeleg ce a voit poetul. N-aveți aerul că sînteți o victimă strivită de emoție, ci un artist inteligent și pătrunzător care interpretați pe un autor. Intelectualizați arta citirii și a recitării.

Am citat, ca exemplu, o poezie lirică. Dar chiar dacă este vorba de o narațiune, de un fragment dramatic sau chiar de o dramă întreagă nu cred că situația trebuie să se schimbe. Un artist care recită narțiunea unei bătălii nu trebuie să mă facă să cred că mă găsesc în mijlocul grozăviilor ei, ci trebuie să mă facă să simt și să înțeleg cum a văzut-o poetul, care au fost mijloacele sale. Dacă nu veți face așa, prieteni artiști, riscați să obțineți rezultate cu totul neașteptate, absolut nedorite.

A venit pe vremuri în București (sînt foarte mulți ani de atunci) o actriță străină cu mare reputație, dar care se vede că nu se lămurise în legătură cu scopurile și metodele artei recitării. La un recital de poezie a spus o baladă în care este vorba de un tînăr cavaler care se grăbește către logodnica lui; ielele îl înconjoară și vor să-l ademenească, dar, cum el rezistă seducției lor și spintecă cercul vrăjit, ielele se răzbună: în zorii zilei întîlnește fantoma iubitei moarte și se prăbușește și el. Marea actriță, în loc să spună balada, a jucat scena: a dansat în jurul cavalerului, i-a adresat chemări mieroase, cavalerul a replicat cu mînie, a sărit cu calul său,

apoi i s-a făcut părul măciucă zărind fantoma iubitei, s-a prăbușit. Nimeni n-a fost cuprins de groază asistînd la această scenă, dar o anumită veselie a început să se anunțe de la prima strofă și cînd nenorocitul cavaler se prăbușea toată lumea rîdea cu cea mai bună dispoziție.

Este probabil că un eșec în felul aceluia povestit aici provine din credința destul de generată că mai mult este totdeauna mai bine decît mai puțin. Mare eroare! Excesul trădează totdeauna scopul; sobrietatea îl slujește mult mai bine.

1958

GEORGE ENESCU

Bucureştii sînt de multă vreme o capitală muzicală. S-au perindat pe scenele şi la pupitrul sălilor noastre de concert mulţi dintre interpreţii de seamă ai epocii, compozitorii români au dat creaţii ascultate cu admiraţie sau interes şi dincolo de graniţele ţării şi, în legătură cu toată această mişcare muzicală, s-a format un public de cunoscători, în faţa cărora maeştrilor străini le place să se înfăţişeze. Progresele culturii muzicale în ţara noastră devin evidente mai ales aceluia care compară stările de azi cu acele existente cu cîteva decenii înainte. Pe vremuri, mă duceam la Ateneu să ascult concertele simfonice ale lui Dimitrie Dinicu cu o formaţie orchestrală redusă, cu un repertoriu rareori înnoit. Am trăit totuşi pe-atunci clipe de intensitate şi revelaţie şi nu voi uita niciodată cum şcolarul pierdut în mulţimea ascultătorilor gîtuiţi de emoţie îşi şoptea în sine : „o, de n-aş uita, de n-aş uita...". Ceea ce doream să nu uit erau cunoaşteri de o însemnătate atît de mare încît fulgerarea lor de o singură clipă amesteca în bucuria mea nebună deznădejdea că le-aş putea pierde. Cînd am aflat din cărţile romanticilor că muzica este cea dintîi dintre arte, în sensul că mijloceşte cunoaşterea cea mai adîncă a naturii şi omului, ritmurile fundamentale ale lumii şi reacţiile cele mai spontane ale sentimentului omenesc, substraturile şi rădăcinile, adevărurile cele

mai generale, dar, în același timp, cele mai atingătoare pe care le poate cuprinde omul, valorificarea aceasta mi se părea justă în lumina tulburării mele atît de mari. Mult mai tîrziu am ajuns la cunoașterea analitică a operelor muzicale, am ajuns să urmăresc dezvoltarea temelor, alternația timbrelor, fuziunea lor, particularitățile execuției, stilul întregului și pe omul social care se exprimă în toate acestea. Cultura mea tehnică față de muzică a rămas însă puțin dezvoltată și, în tot cazul, inferioară aprinderii pe care ea mi-o provoacă. Am rămas un ascultător pasionat, dar instinctiv, un primitiv care se pune greu la curent cu formele cele mai noi ale creației muzicale și care își permite să ceară muzicii un mesaj adresat întregii omeniri, și nu numai specialiștilor și învățaților.

Notez aceste gînduri fără nici o trufie, mai întîi pentru că mi se pare că tineretul de azi are instrucție muzicală mult mai solidă decît aceea care i-a fost dat generației mele să și-o însușească. Acest tineret primește în fiecare săptămînă, la radio, lecții de istoria și teoria muzicii, astfel de lecții au loc și în săli publice, trei mari formații simfonice cîntă în capitala țării și altele multe în orașele de provincie, teatrele lirice au luat o mare dezvoltare, există un învățămînt muzical public pe mai multe trepte. Cînd îi aud pe tineri vorbind despre muzică mi se pare că informația și priceperea lor este într-un progres remarcabil față de acelea de care ne învrednicisem noi la aceeași fază a vieții.

În general, ascultînd pe tineri cum vorbesc despre artiști și despre marile reputații, despre particularitățile fiecăreia din ele, măsurînd întinderea informației lor, îmi vine să spun că atitudinea tinerilor de azi față de muzică este aceea a deschiderii către lume. Aprob și mă bucur de noua orientare, întrucît în epoca de construcție pe care o trăim orice element al culturii se cuvine să fie însumat în atitudinea orientată către lumea exterioară, menită a fi cunoscută și transformată.

Cultura muzicală a țării, în mare și evident progres, permite o mai largă selecție a talentelor. N-am putut urmări, acum cîtva timp, manifestrările tineretului muzical din școli, dar mi s-a întîmplat uneori ca reprezen-

tanţii acestuia să vină către mine sau să primesc unele ştiri despre ei. A venit într-o zi o mamă speriată de explozia darului muzical în fetiţa ei. Fetiţa compunea şi cînta cu o admirabilă ignorare a chemării ei. Plăpînda şi miraculoasa înflorire trebuia apărată, încît n-am putut recomanda mamei alarmate de mlădiţa ei decît să supravegheze ca legăturile acesteia cu viaţa să nu fie retezate şi ca inocenţa copilăriei să nu fie cumva alterată prin exagerata şi zgomotoasa manifestare a adulţilor în jurul ei. Pentru rest mi s-a părut că pricepuţii pedagogi ai şcolilor noastre vor purta de grijă ca talentul apărut prin combinarea cine ştie a cîtor factori să fie bine îndrumat şi să dea roadele aşteptate. Cineva a venit să-mi spună că, într-unul din oraşele ţării, s-a ivit un copil care descoperea singur toate formele muzicale, aşa cum Pascal, pe vremuri, aflase încă o dată, fără învăţător, prin singura putere a minţii lui, toate teoremele geometriei lui Euclid. Această ştiinţă implicită se dezvolta în compoziţii pline de graţie, executate ca un joc. fără conştiinţa vreunei greutăţi învinse sau a vreunui merit personal. Informatoarea mea era profesoara copilului, copleşită de răspunderea îndrumării unei astfel de înzestrări.

M-am dus să-i vorbesc de acest caz lui Ion Pas, pe atunci ministru al Culturii, şi copilul a putut primi în locuinţa lui clavirul de care avea atîta nevoie.

Altă dată a venit la mine un copilandru plin de vioiciune şi inteligenţă, pianist şi compozitor, atît de matur faţă de anii lui puţini încît maeştrii lui l-au acceptat în clasele mai înalte ale şcoalei academice, acordîndu-i dispensa cea mai largă. Urmăresc acum pe tinerelul de la care am învăţat ceva ori de cîte ori mi se întîmplă să vorbesc cu el şi mă aştept să-l găsesc o dată pe treptele înalte ale ascensiunii lui.

Cineva ar putea crede că natura singură este maestra tuturor acestor eflorescenţe ale puterilor umane. Îmi spun însă că într-un alt mediu de cultură, în condiţiile unei mişcări muzicale mai puţin întinse, posibilităţile ascunse în firea omului n-ar simţi aceleaşi chemări ale vieţii. A trebuit de asemenea să se propage un curent pornit dintr-o mare sursă de creaţie, pentru ca să se

trezească toate energiile active astăzi în bogata mişcare muzicală a ţării. Este rolul marilor creatori să rodească nu numai prin opera lor personală, dar şi prin aceea pe care o fac posibilă în jurul şi în descendenţa lor. Acesta a fost şi rolul lui George Enescu, despre a cărui personalitate, drum de viaţă şi menire a trebuit să mă gîndesc mai cu dinadinsul asistînd la manifestările festivalului muzical care întruneşte de cîteva zile la Bucureşti, confirmînd reputaţia de centru muzical mondial a oraşului nostru, atîţia interpreţi de mare faimă şi atîtea forţe mai tinere, chemate aici la întrecere.

A pornit şi el odată din satul lui, ascultînd chemările care, prin el şi în urma lui, au devenit puternice pentru atîţia alţii. Ce fericire că nu trebuie să deplîngem în el un martir sau o victimă ! Drumul lui n-a fost săgetat şi întrerupt ca al lui Eminescu şi al lui Luchian. Acest drum a fost greu prin exigenţa artistului faţă de sine. Este o conştiinţă severă, un artist riguros ; intimii lui ne asigură că maestrului i se întîmpla deseori să renunţe şi să distrugă manuscrisele care nu-l satisfăceau. Ceea ce ne surprinde este multiplicitatea dotaţiei lui. Rareori s-a întîmplat ca un compozitor să fie şi un mare interpret. Mai rareori un interpret a stăpînit mai multe instrumente în acelaşi timp. Este cazul lui Enescu, compozitor, violonist, pianist şi dirijor. Instrumentiştii care au cîntat în orchestre sub conducerea lui au rămas totdeauna uimiţi de priceperea maestrului în mînuirea tuturor instrumentelor orchestrei. Muzica simfonică era pentru el o expresie unică, stăpînită în toate mijloacele sale, aşa cum vorbitorul unei limbi are la dispoziţia sa şi poate să folosească toate cuvintele, toate inflexiunile, toate construcţiile şi toate locuţiunile limbii pe care o vorbeşte. Ajunge să-şi însuşească partitura atît de desăvîrşit încît poate curînd s-o îndepărteze de pe pupitru, nu numai din pricina unei memorii fabuloase, cum se crede de obicei, dar şi pentru că partitura devine pentru el un întreg organic, capabil a fi stăpînit în întregime îndată ce-i înţelegi toate conexiunile şi felul de a se dezvolta din germenul ei fecund. Interpretarea lui Enescu are o căldură, un fel al sensibilităţii înregistrat îndată de români şi de străini ; de cei dintîi pentru că se recu-

nosc în el, de ceilalţi pentru că percep acolo un sunet nou, un glas care n-a mai vorbit încă omenirii. Specificul naţional alcătuieşte caracterul în artă. Numai artiştii superficiali, fără chemare adîncă, vorbesc un limbaj cosmopolit, *Volapük*-ul artei. Artiştii cei mai mari au rădăcini profunde, şi graiul lor, chiar cînd ajunge să fie ascultat şi înţeles de întreaga lume, poartă în el modurile expresiei de-acasă. Enescu este un artist român şi clasarea lui în „şcoala franceză“, făcută uneori, este una din acele vorbe fără noimă care trebuie respinsă. Cuprinderea notei naţionale în opera unui interpret este uşoară pentru ascultătorul naiv, dar devine o problemă complicată a ştiinţei, pe care nu ne îndoim că muzicologii o vor dezlega prin mijloace fine de înregistrare a calităţii sunetelor, a legăturilor dintre ele, a frazării, a felului de sensibilitate care se exprimă în toate acestea. Această lucrare este mai uşoară pentru compoziţiile lui Enescu, pentru că sînt mai lesne de stabilit în ele temele folclorului românesc, timbrele instrumentelor tradiţionale ale poporului român şi toate celelalte sunete ale meleagurilor noastre, ale pădurii, ale cîmpiei, ale muntelui. Aceste lucrări ale analizei sînt astăzi cu totul la începutul lor, dar nu mă îndoiesc că harnici muzicologi ai epocii noastre le vor aborda şi le vor duce la bun sfîrşit.

A dus viaţa rătăcitoare a unui mare interpret. Un astfel de artist este chemat pretutindeni, primit, sărbătorit, apoi restituit drumului său fără odihnă. Îmi reprezint drama unei astfel de existenţe. Publicul internaţional vrea să aibă în faţa lui pe marele artist, să se bucure de arta lui, să-i cunoască complexiunea nervoasă, să-i spioneze toate reacţiile ; îl aclamă şi-l cheamă neîncetat la rampă, dar, după potolirea tumultului, artistul trebuie să se închidă în vidul solitudinii lui. De aci nevoia necontenită a lui Enescu de a se înapoia printre ai săi. Apărea deodată, instalîndu-se în hotelul cel mai modest al oraşului. Începea viaţa lui de mare muncitor. Trecătorii îl întîlneau la orele mai matinale, încărcat de partituri, grăbindu-se către repetiţia fixată foarte devreme. Ducea viaţa retrasă şi modestă a unui om cu gusturi simple. Cînd i se întîmpla să se întîlnească cu

oameni, ceea ce fiecare din aceștia simțea ca un mare privilegiu, aceștia găseau o ființă plină de bunătate și tact, fără nici una din tarele cu care gloria alterează pînă și pe unii oameni de seamă, și, lucru de mirare, acest artist, care nu se bucurase de vreo învățătură științifică sau umanistică în școlile înalte, poseda o cultură întinsă și fină, cunoștința apropiată și adîncă a ideilor filozofilor și a operei poeților. Apărea, în fine, pe podiu sau la pupitru. Cei mai tineri nu l-au văzut decît pe Enescu îmbătrînit cam înainte de vreme, încovoiat de fatalitatea unei boli, dar poate și de marile osteneli la care s-a supus în cursul întregii sale vieți. Dar sînt încă numeroși și aceia care își mai pot aminti de Enescu tînăr, artistul încărcat de visuri, cu pleoapele somnoroase, purtînd în masca și în toată înfățișarea lui întipărirea dulce și suavă a muzicii cu care făcea una și aceeași ființă. Începea să cînte, la vioară, la piano sau cu întreaga masă a orchestrei, și omenirea asculta atunci unul din visurile ei cele mai răscolitoare. Artiștii plastici ai vremii noastre ar trebui să fixeze momentul. Am admirat portretul în picioare al lui Corneliu Baba, cu chipul artistului răsărind din negrul veșmintelor și al fundalului, ca o enigmă teribilă ; de asemenea, sculpturile lui Anghel, Cosăceanu, Milița Petrașcu, inspirate de bătrînețea prematură a artistului sau de anii lui mai tineri. Îmi lipsește încă imaginea tînărului artist în care muzica primise una din încarnările ei cele mai atingătoare.

Am ascultat o parte din compozițiile lui Enescu și voi continua să le ascult pe celelalte, introduse în programul festivalului pus sub protecția numelui și geniului său. Simplul amator recunoaște aici una din părțile cele mai valabile ale creației moderne, una din acele prin care inspirația națională a atins universalitatea. Se desfășoară acum zile de mare sărbătoare la București și în marea animație pe care o produce prezența în mijlocul nostru a unora din cei mai renumiți artiști ai epocii noastre, adunați în jurul amintirii atît de vii a maestrului român și a operei sale, simțim împlinirea uneia din aspirațiile noastre.

1958

HUGO ŞI TEATRUL

Genurile literare, despre a căror existenţă nu ne putem îndoi de vreme ce operele poeţilor se grupează firesc după similitudinile de factură, au evoluat necontenit în decursul istoriei lor. Există, fără îndoială, mari deosebiri între epopeea antică şi romanul modern, dar aceste deosebiri ne izbesc puternic, atunci cînd le constatăm, numai pentru că nu gîndim la toate formele intermediare care despart cele două capete ale seriei şi au pregătit-o pe cea din urmă, la romanul antic şi la acel cavaleresc, la povestirea picarescă a spaniolilor, la romanul burghez din vremea clasicismului. Toate acestea au modificat şi au îmbogăţit pe rînd structura poemei eroice antice şi au elaborat în timp formula narativă a romanului francez, englez şi rus din secolul al XIX-lea. Un proces asemănător s-a petrecut şi în ce priveşte teatrul, unde tragedia şi comedia antică au primit transformările marcate de misterele şi farsele medievale, de idila dramatică a Renaşterii, de drama elizabetană, de comedia burgheză şi de drama sentimentală. O dată cu transformările sociale şi politice, s-au modificat şi formele literare menite a cuprinde conţinutul creat de împrejurările mereu noi. Evoluţia genurilor literare, pe care Brunetière o credea determinată numai de factorul intern, literar, este, în realitate, un fenomen paralel cu acel al transformărilor istorice.

Dar, deși schimbările în cadrul genurilor literare s-au produs într-un mod neîntrerupt, au existat și cazuri în care schimbarea a luat o formă spontană și bruscă. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu drama romantică, pregătită poate de melodrama populară de la începutul secolului trecut, dar care s-a impus pe scena oficială și a luat aspectele ei definitive prin fapta lui Victor Hugo. Publicarea dramei *Cromwell* împreună cu renumita ei prefață, în 1827, reprezentarea lui *Hernani*, în 1830, au fost adevărate evenimente revoluționare, subliniate de adeziunea tineretului și chiar de căile de fapt la care acest tineret a trebuit să recurgă. Un martor al vremii, poetul Théophile Gautier, a povestit, după cîteva zeci de ani, seara premierei lui *Hernani*, urmată de alte multe seri cînd tinerii scriitori, împreună cu studenții școlilor superioare și cu elevii atelierelor de artă din Paris, instalați în balcoanele și galeriile Comediei Franceze, apostrofau parterul unde se auzeau protestele spectatorilor așezați în primele rînduri. Dacă „bătălia" în jurul lui *Hernani* a luat aspectele evocate de Gautier, împrejurarea se explică prin faptul că vechea formulă teatrală a clasicismului se mai bucura de sprijinul cercurilor aristocratice și conservatoare, interesate a menține, împreună cu privilegiile lor, estetica asociată cu acestea. Ne găsim în februarie 1830. După cîteva luni trebuia să urmeze răsturnarea ultimilor Bourboni și începutul erei burgheze a lui Ludovic-Filip.

Teatrul clasic dăduse mari rezultate, o dată cu Pierre Corneille, cu Molière, cu Racine, dar epigonii lor întîrziați la începutul veacului al XIX-lea mențineau cu greutate severa separare a tragediei de comedie, excluderea prezentării directe a faptelor dramatice și înlocuirea lor cu povestirea în tirade, clasificarea rigidă a caracterelor, eternii confidenți și confidente, așa-zisele „unități", care prescriau dramei un singur loc și intervalul unei singure zile pentru acțiunile reprezentate, excluderea acțiunilor secundare, a „episoadelor", folosirea monotonului vers alexandrin cu cezura la mijloc, spectacolul desfășurat în vestibulul palatelor sau între cele cîteva fotolii ale saloanelor. Hugo rupe cu toate aceste norme ale vechiului teatru și le înlocuiește cu procedeele derivate din as-

pirația de a aduce pe scenă reflectarea mai adevărată a conținutului bogat al vieții. Manifestul teatral al lui Hugo din 1827, prefața la *Cromwell*, vorbește în numele libertății și al adevărului în artă, așa cum ar fi făcut-o și romancierii realiști care începuseră a se manifesta sau se pregăteau în același timp.

Este drept a spune că, în textul lui cu un răsunet atît de mare, Hugo însuși se folosește de categorii fixe, calchiate după cele ale clasicismului, atunci cînd propune amestecul „sublimului" cu „grotescul". Dar urmărind, în tratarea subiectelor istorice, realizarea „culorii locale", dînd adică o parte întinsă preocupării de a studia și înfățișa moravurile epocilor mai vechi din istoria țării lui sau a altor țări, Hugo deschidea o poartă largă observării societății în teatru. Drama realistă, apărută în perioada următoare, a avut deci nevoie de pregătirea romantică, pentru a-și găsi drumurile ei. Hugo a fost nu numai poetul care fixează formula teatrului romantic, dar și acela care netezește căile teatrului realist de mai tîrziu.

Influența lui Hugo a fost tot atît de mare în direcția artei actorilor și a întregii organizări a spectacolului. Actorii englezi care sosesc în aceeași apocă la Paris pentru a juca repertoriul shakespeareean, Miss Smithson, Kemble, Kean, jucau cu totul altfel decît actorii francezi. Cei dintîi aduceau pe scenă o pasiune a manifestării, un mod de a „trăi" acțiunea reprezentată, într-un contrast evident cu vechile mijloace ale interpretării franceze. A rămas legendară mai ales figura lui Kean, la care zbuciumul scenei părea a ieși din zbuciumul vieții lui. A. Dumas-tatăl a făcut din el eroul unei drame multă vreme celebre. Mai era posibil, apoi, ca teatrul să se mulțumească cu vechile decoruri, cu arhitecturi, în tragedii, cu îngustul spațiu sărac mobilat al comediilor? Noul teatru romantic înțelege că un eveniment uman înfățișat pe scenă este un fragment dintr-un ansamblu mai larg, al societății și al naturii. Acest teatru nou înmulțește deci figurația și face ca acțiunea dramatică să se desfășoare în cadrul mare al naturii, pe care pictori scenografi sînt chemați să-l reprezinte în decorurile ce nu mai sînt prestabilite și aduse din magazie unde așteptau să fie folosite în orice împrejurare, ci sînt pictate

anume pentru fiecare piesă nouă. Apar cîteva talente de seamă printre pictorii decoratori, un Daguerre, un Ciceri.

Victor Hugo a înțeles aceste tendințe. El nu mai furnizează, deci, pentru teatrele vremii, simple texte dramatice, ci, așa cum vor face toți autorii de aci înainte, scrie note descriptive pentru reprezentațiile în pregătire, ba chiar desenează el însuși costume și decoruri, aprobă proiectele pictorilor inspirați de el, supraveghează repetițiile, îndrumează pe actori, dintre care unii, cum au fost Frédérick Lemaître, domnișoara Mais și doamna Dorval, au atins apogeul carierei lor sub conducerea lui. Hugo n-a fost numai poet dramatic, dar și om de teatru, în înțelesul bogat și deplin al cuvîntului. Numele lui nu aparține deci numai istoriei literare, dar și istoriei spectacolului, ajuns la mare amploare în romantism și, nu în ultimul rînd, prin influența marelui poet.

1960

ION SAVA

Zilele trecute a fost evocată la Teatrul Național din București amintirea regizorului Ion Sava, dispărut în plină afirmare a talentului său, acum zece ani, spre marea mîhnire a tuturor acelora care prețuiau multipla și fecunda lui înzestrare. M-am gîndit cu acest prilej la rolul recunoscut regizorului în mișcarea teatrală de astăzi, un rol care n-a fost mai mic în trecut, dar a fost mai puțin cunoscut și mai slab prețuit altădată. Cînd au apărut numele regizorilor pe afișe ? Iată o problemă care ar trebui studiată. Mi se pare că nici Al. Davila, nici C. Nottara, nici Paul Gusty, în partea cea mai întinsă a carierii lui, nu și-au iscălit spectacolele ! Deprinderea de a le semna, împreună cu conștiința publicului că regizorului i se datorește în cea mai mare parte lucrarea de artă care i se înfățișează, este un fapt mai nou al mișcării teatrale, explicabil prin multe împrejurări, dar care poate fi discutat în unele din consecințele lui.

Ce face regizorul ? El alege sau i se propune un text dramatic selectat după anumite cerințe ale momentului. Acest text trebuie transformat într-un spectacol. În acest scop, întocmește o distribuție, alegînd din personalul dramatic la dispoziția lui pe actorii cei mai indicați pentru fiecare rol, prin felul talentului, prin însușirile fizice și prin temperamentul lor. Pe vremuri, cînd teatrul mai lucra cu categoriile dramatice ale comediei italiene și ale tragediei clasice, actorii dobîndeau de timpuriu o

specializare care îi indica pentru roluri de prim-amorez, de ingenuă, de tată nobil, de intrigant, de mare cochetă, de militar îngîmfat etc. Treaba regizorului, în prima etapă a lucrării sale, era deci simplificată, deoarece personalul său îi punea la dispoziţie toate specialităţile necesare vechilor comedii şi tragedii. Cînd însă doctrina clasică a caracterelor s-a ruinat în cea mai mare parte și oamenii aduşi pe scenă au fost înzestraţi de poeţii lor cu o viață sufletească bogată şi nuanţată, pe deasupra vechilor categorii, însărcinarea regizorilor a devenit cu mult mai grea, deoarece li s-a cerut o cunoștință a oamenilor, o posibilitate de a citi în felul de a fi și în posibilităţile actorilor de care înaintașii lor n-aveau atîta trebuință. A fost prima împrejurare care a sporit rolul și însemnătatea regizorului modern.

După ce îşi întocmeşte distribuţia, regizorul citește și explică actorilor textul dramatic menit să fie întrupat de ei. Încep repetiţiile şi fiecare actor încearcă să spună şi să joace rolul, dar primește aproape în fiecare moment observaţia regizorului cît priveşte modurile dicţiunii şi ale jocului său. Rolul regizorului devine mai ales important cînd este vorba de a pune în relaţie manifestările fiecărui actor în parte, pentru a face din ele o scenă, un ansamblu coerent. Este evident că această operaţie era mai simplă atunci cînd comedia sau tragedia clasică nu aveau decît cinci sau şase personaje, dar a devenit foarte complicată din momentul în care drama modernă a putut folosi zeci de personaje, o figuraţie bogată, mase numeroase. Artistul care trebuie să ţină seama de această complexitate în creştere a spectacolului modern a crescut în însemnătate.

Numai cu actori nu se face un spectacol. Pictorul scenograf este chemat să picteze un decor, schiţele de costume; scena este un spaţiu care trebuie organizat și articulat, pentru a-l face să cuprindă întreaga evoluţie a spectacolului; trebuie studiată minuţios armonia coloristică a imaginii scenice, jocul luminilor, formarea şi desfacerea grupurilor. Cine poartă grijă de toate acestea și trebuie să şi le reprezinte ca pe o unitate? O armată întreagă de meseriaşi și tehnicieni au de lucru în ateliere, în culise și pe scenă, croitori și tîmplari, peruchieri,

machiori și zugravi, electricieni și mașiniști. Este nevoie de cineva care să le comande tuturor și să-i întrunească într-o acțiune sinergică. O astfel de nevoie există de multă vreme în teatru. Dar de cînd cinematograful a înmulțit într-o măsură extraordinară mijloacele tehnice ale spectacolului modern și a impus și teatrului un nivel tehnic la care în deceniile anterioare nu aspira nicidecum, regizorul s-a găsit în situația de a afla soluții la probleme atît de complexe încît valoarea și însemnătatea lui au fost apreciate în consecință.

Regizorul este deci artistul care transformă textul dramatic al unui autor într-un spectacol, alege și îndrumează pe actori, supraveghează atelierele și conduce echipa tehnicienilor, conferă spectacolului unitate și coeziune, îi imprimă ritmul necesar, creează atmosfera sugestivă, care se desprinde din lucruri, din detalii ale jocului sau ale înscenării. El este artistul care face dintr-o multiplicitate o totalitate unitară. Însemnătatea pe care i-au dat-o împrejurările speciale ale teatrului modern justifică îndeajuns faptul notorietății lui în creștere. Dar importanța actuală a regizorului nu legitimează nici tendința de a dilata elementul spectaculos în dauna celui literar, nici tendința de a da părții văzute a spectacolului o preocupare mai întinsă decît lucrului cu actorii, acțiunii de îndrumare a interpretării dramatice. Un regizor nu trebuie să uite niciodată că el slujește pe un autor și consiliază pe niște actori, încît se poate spune cu multă îndreptățire că, pe lîngă toate darurile fanteziei, ale puterii lui de organizare, ale cunoașterii și ale tactului său în relațiile cu oamenii, ceea ce i se cere încă unui regizor este discreția, devotamentul activ și modest.

Ion Sava a fost un eminent regizor al etapei mai noi din dezvoltarea mișcării noastre teatrale. Dispunînd de o multiplă calificare, fiind om de teatru, pictor, om cu o întinsă cultură literară și artistică, scriitor și gazetar, Ion Sava se găsea în măsură să răspundă sarcinilor legate de complexitatea sporită a regiei moderne. La ședința comemorativă de la Teatrul Național s-a vorbit despre realizările sale și prietenii au povestit amintiri. Sînt în măsură să adaug și eu una, din vremea în care,

ca director al Teatrului Național din București, am avut prilejul să colaborez cu Ion Sava. Se hotărîse noua punere în scenă a lui *Macbeth* de Shakespeare. Regia i-a fost încredințată lui Ion Sava și el mi-a comunicat dorința de a asigura unitatea spectacolului printr-o intervenție mai întinsă decît aceea la care aspiră de obicei regizorii. Voia să traducă el textul, să picteze schițele de decor și de costume, dar mai ales voia să picteze, apoi să modeleze măștile, căci Ion Sava era de părere că *Macbeth* trebuie jucat cu măști. Îmi arăta că niciodată nu fusese lăsat să realizeze un spectacol în întregime, să-l creeze ca unitate în toate detaliile lui. Aveam stimă pentru personalitatea artistică a lui Ion Sava și cum, în principiu, aprobam năzuința lui de a asigura în întregime spectacolul, l-am autorizat să traducă, să picteze, să modeleze, deși nu eram convins că *Macbeth* trebuia jucat cu măști. Am urmărit de aproape lucrările lui Sava în atelier, repetițiile lui, exemplare pentru felul îndrumării actorilor. Dar mărturisesc acum, după atîția ani, că îngrijorarea mea sporea pe măsură ce ne apropiam de premieră. Era în firea lui Sava o aplecare către fantastic și grotesc, o imaginație terorizată de reprezentări de groază, pe care stima mea pentru artist și afecțiunea pentru om ar fi vrut să le tempereze. A venit ziua premierei și publicul a văzut unul din cele mai interesante spectacole ale mișcării teatrale mai noi, o manifestare artistică foarte originală dar discutabilă. Rolul istoric al lui Shakespeare fusese tocmai să îndepărteze masca din teatru și să permită, în interpretarea unor caractere observate de el cu o penetrație psihologică nemaiîntîlnită în trecut, manifestarea personalității omenești a actorului, a întregii lui complexiuni fizice și sufletești. Shakespeare în măști apărea ca rezultatul unei regresiuni arhaice absolut nemotivate. Actorii se lipseau, punîndu-și mască, de jocul viu al fizionomiei ; vocile lor răsunau ca din butoi. Întregul spectacol a fost jucat în lumină scăzută, obositoare. Sava a vrut să creeze un spectacol fantastic și zguduitor și a renunțat tocmai la ceea ce este mai prețios în Shakespeare, la umanitatea lui. Am înțeles atunci că ceea ce voisem să fie comprehensiune pentru Sava fusese slăbiciune. Spectacolul, apreciat to-

tuşi de unii, a avut oricum valoarea unei experienţe menite să arate care sînt limitele artei regizorale, chiar în condiţiile creşterii moderne a însemnătăţii ei.

Dacă ar fi să se repete împrejurările de atunci, n-aş mai proceda în acelaşi fel, dar poate nici n-aş mai avea de a face cu mulţi artişti ca Sava. Artiştii de întinderea, fineţea şi complexitatea înzestrării şi pregătirii lui, la fel de personali ca el sînt destul de rari. Apoi, toată experienţa cu oamenii şi ce am cules din ea ca înţelegere umană m-au învăţat că binele şi răul pornesc adesea din acelaşi izvor şi că eroarea poate avea aceeaşi rădăcină cu fapta de creaţie. Poate că prin *Macbeth* al său a plătit Sava multele şi valoroasele lui realizări de artă. Mi-am spus adeseori acest lucru, gîndindu-mă la scurta şi atît de fecunda carieră a lui Ion Sava, la melancolia, la neliniştea caracterului său, în care descopeream un artist original, în căutarea unei expresii mai înalte, şi un om pe care, pentru toate aceste motive, trebuia să-l iubesc.

1958

SPECTACOL

Un arc întins, cu o deschidere pe care n-au putut-o proiecta nici meşterii catedralei Sfintei Sofii, nici ai Sfîntului Petru. Betonul în armătura lui de fier se aşterne în plăci care urcă încet panta culmilor ameţitoare şi descind apoi pînă la nivelul pereţilor neîmpodobiţi. Intri printr-un cerc perfect şi, după ce străbaţi vestibulul, pătrunzi într-o grotă uriaşă, unde lumina de neon aşterne reflexe palide pe toate figurile. S-au adunat cinci mii de oameni, care deocamdată nu strigă, nu aplaudă. Tălăzuirea mulţimii, cuvintele schimbate între grupuri restrînse provoacă o rumoare ca a scoicilor la urechea copiilor doritori să asculte foşnirea mărilor. Se încrucişează fascicule de lumină izbucnite din ochiul ciclopic al proiectoarelor. Te orbesc cînd le întîlneşti cu privirile tale; îţi aştern un văl fierbinte pe creştet. Cînd se aşază pe o suprafaţă este ca jubilarea unei apoteoze. Lucrează meşteri în apropierea scenei largi cît sala întreagă. Unii se caţără pe estradele de unde vor manipula proiectoarele. Se instalează microfoanele, aparatele de amplificare, magnetofonul, televizorul. Dincolo de zidurile în care s-a cuibărit mulţimea spectatorilor pe treptele urcătoare pînă aproape de boltă, există cealaltă mulţime, din sate, din oraşe, aşteptînd ca sunetul, ca imaginea să le fie aduse de undele lărgite în cercuri din ce în ce mai vaste. Privesc în jur şi, dacă iau bine seama, pot distinge cîte un chip, un zîmbet, o căutătură, deşi

evanescente prin depărtare, prin ceața răsuflărilor ieșite din mii de piepturi. Nu ne putem însă decît închipui cealaltă mulțime, care înconjoară locul adunării noastre pe o arie de sute, de mii de kilometri. Ne găsim în domeniul nedeterminatului, al imensității fără limită, cînd cugetăm la omenirea care se va însufleți, cu aceleași simțiri ca noi, cînd va apărea cîntărețul.

A căzut totul în întuneric și, timp de cîteva momente, n-am mai știut că sîntem laolaltă decît pentru că simțeam căldura prezenței vii. Cortina s-a ridicat, și, după o perdea de rețea ușoară, a apărut, în lumina trimisă numai către acel loc, orchestra compusă din cinci muzicanți. Nu vom auzi nici viorile îngerești, nici violoncelele cu glas de om, nici sunetul clarinetelor, în care picură fîntîni și se îngînă ape, nici flautul plîngînd din depărtarea veacurilor, nici gemetele tromboanelor greoaie, nici chemarea plină de neliniște a fagoților, a cornului englez. Armonia care se va închega în curînd este făcută din percuția tamburelor, din ciocnirea lemnelor sonore, din vîjîitul periuței de sîrmă pe diafragma întinsă a timpanelor. Sunetele clavirului izbucnesc sacadate și se succed fără să fuzioneze. Chitara, basul își lasă coardele ciupite. Numai acordeonul, orga miniaturală, introduce o legătură între ființele dezbinate și este singura voce melodioasă a acestei societăți. Nu aștepta un cîntec visător ! Mulțumește-te cu propulsiunea constrîngătoare a ritmului ! Orchestra este o mașină funcționînd cu roțile, cu pistoanele, cu bielele ei. Te-a prins și te duce, fără putință să-i reziști. Rețeaua care acoperă orchestra o îndepărtează către planurile adînci. Fina țesătură a perdelei transparente aruncă un joc de umbre pe fața muzicanților. Dar razele proiectoarelor se așază cînd pe grațioasa formă a chitarei, pe mîna care o gîtuie, cînd asupra timpanistului, un virtuoz.

A apărut în fine cîntărețul. Este un tînăr de statură înaltă, cu trupul drept și zvelt, cu dinți sănătoși, cu coamă țepoasă. Are o figură inteligentă și mobilă, care va exprima și prin jocul ei sentimentele și situațiile cuprinse în cîntecele debitate cu voce plăcută de tenor baritonal, utilizînd pe-alocuri falsetele obișnuite în arta cîntăreților francezi. Poartă un costum castaniu, care

amintește salopeta unui muncitor. Este, de altfel, un fost muncitor, un exemplar din milioanele de oameni vioi, sensibili, inteligenți și spirituali care au creat faima umană a patriei lor și simpatia cu care au fost mereu înconjurați. Tipul lui artistic este, de altfel, foarte vechi, căci este cîntăreț, improvizator, dansator, mim și acrobat, ca joculatorii galo-romani. Fiecare din cîntecele lui este o scenetă comică, cîteodată voalată de melancolie, cîntată, mimată, dansată. Cîntărețul execută pași de step, sare și rămîne în aer ca un balerin, face roata. Mecanica lui corporală funcționează cu mare ușurință. Aleargă frumos. Brațele se desfac din jurul corpului și se fluidează într-o mișcare propagată pînă în vîrful degetelor. Totul se întîmplă fără nici o sforțare, fără nici o afectare supărătoare. Este un actor și știe să se dedubleze cînd personajul lui își duce inima la vînzare și cămătarul, așezîndu-și lupa în ochi, examinează nemulțumit obiectul. Alteori este șoferul care își rotește volanul în călătoria lui pe drumurile lungi, luptînd cu somnul. Cîntă cîntecele omului tînăr plecînd voios la război, înapoindu-se cu inima frîntă, ale muncitorului bucuros să găsească minunile atît de vrednice a fi văzute din zilele lui de odihnă, ale cetățeanului care visează la ziua de mîine. Sentimentele pe care le întrupează prin cîntecul, prin jocul său sînt simple, umane, generale. Știe să citească în sufletul fără ascunzișuri al mulțimilor și expresia lui este clară, plină de ingenuitate. Într-un rînd împrumută vocea sa unui refugiat spaniol și, în timp ce totul se cufundă în umbră, proiectoarele scot în lumină curbele grațioase ale chitarei, capul cîntărețului încadrat într-un poligon ca un cuțit de ghilotină. Altă dată, azvîrlindu-și razele de jos, proiectoarele vor trimite pe rețeaua din spatele cîntărețului umbra lui uriașă, și două făpturi, una de lumină, alta de întuneric, vor figura aceeași situație, ca și cum tot ce facem noi pe lume s-ar repeta într-o altă regiune a universului. Micul văcsuitor de ghete de pe Broadway cugetă la marele om negru, la Tom, zeul lui, un văcsuitor desigur ca și el, care face să lucească luna, zorile, căci, ca și înțeleptul antic, cîntărețul știe că zeii au fost neîncetat proiecțiile omului, ale inimii lui. Spectacolul la care asist se rînduiește într-o artă

a umbrei și luminii, ca jocurile chinezești de umbre, mai sigur ca cinematografia modernă, care a aflat în alternanța strălucirii luminii și a întunericului un sector nou al expresiei artistice.

După ce s-a sfîrșit cîte un cîntec, sala aplaudă și vrea repetarea lui. Se aprind becurile tubulare de neon, făcînd din nou să pălească figurile, mîinile în mare activitate. Electricienii se așază să se odihnească pe ultima treaptă a scării de fier coborîte din estrada manipulării lor. Benzi noi sînt introduse în magnetofoane. Radiofoniștii, televizioniștii se grăbesc să-și controleze aparatele. Imensa hală se clatină, vuiește și clamează ca o sirenă de vapor. Temperatura crește cu cîteva grade. Nu-ți vine să rămîi spectator singuratic și critic. Te lași furat de animația generală. Dar privești în jur și observi toate felurile reacțiunii la spectacol. Teatrul în săli mai restrînse, după ce cade cortina la sfîrșitul fiecărui act, îmi arată un alt chip al spectatorului. Mulțimile moderne, cu un rol hotărîtor în îndrumarea zilelor noastre, îmi apar abia aici. Un curent unanim le însuflețește, le zguduie, le grupează. Le-a cîntat, a jucat un om din mijlocul lor ; tehnica îl secundează, îl intensifică și prelungește la nesfîrșit aria acțiunii lui. O clamoare întărită în apropierea urechii mele mă face să întorc capul. Zăresc un băiețandru care nu va obosi curînd, aplaudînd cu brațele întinse, tropăind pe banca pe care s-a ridicat, strigînd din răsputeri. Mîine va fluiera cîntecul la lucrul lui, îl va purta pe străzi și poate pe marginea lacului din apropiere, care la acea oră a nopții primea întepătura luminoasă a unei stele, lîngă dumbrăvile iernatice.

1959

CRITICĂ ŞI METODOLOGIE LITERARĂ

CRITICA LITERARĂ ŞI RĂSPUNDEREA MORALĂ

Este imposibil a înţelege caracterul şi destinaţia criticii literare actuale dacă nu o situăm în cadrul acelei dezvoltări a presei moderne care i-a sporit influenţa şi raza în care se face ascultată, într-o măsură pentru care trecutul nu prezintă nici o analogie. Critica vechiului regim, aceea a unui Chapelain sau Boileau, era de cele mai multe ori o lucrare tehnică asupra literaturii, adresată unui public restrîns de cunoscători. Confruntarea operelor cu principiile şi judecarea meritului celor dintîi după chipul în care se conformau celor din urmă apare astăzi ca un exerciţiu şcolăresc, pentru care nici un critic modern nu mai manifestă vreun interes. Chemat să aprecieze o tragedie sau un roman, nimeni nu se mai întreabă care sînt condiţiile genului şi nimeni nu mai pronunţă sentinţe după cum aceste condiţii, socotite altădată inflexibile, se dovedesc a fi fost împlinite sau nu. Relativizarea principiilor estetice a determinat pe aceea a criticei, şi printre normele care par astăzi mai simple şi mai fireşti se numără şi aceea care recomandă judecarea oricărei lucrări literare după intenţia şi spiritul său propriu. Critica veche era mai principială ; cea nouă e mai aplicativă. Cea dintîi verifica unele idei generale ; cealaltă se mulţumeşte să reţină un aspect particular şi să-l probeze în forţa şi consistenţa lui.

Dacă însă critica literară a luat această îndrumare, lucrul se explică şi prin larga audienţă căreia, la un moment dat, a început a-i fi destinată. Trecerea criticii li-

terare în jurnale, un proces pe care Sainte-Beuve nu l-a simţit nedemn de marele său talent, este al doilea fapt capital răspunzător de noua orientare. Căci este nimerit să dai o direcţie principială expunerii tale atunci cînd te adresezi unui public limitat şi specializat, nu şi în cazul cînd vorbeşti pentru cele cîteva mii sau zeci de mii de cititori ai unui periodic modern. Masele sînt empiriste şi privesc cu neîncredere pe acel care le îndoctrinează într-o materie prea generală. Toată lumea simte că o tribună nu este o catedră. Decadenţa vechei critice dogmatice trebuie deci trecută şi pe seama acestui fapt.

Mai este însă ceva. Întinsul public de cititori pentru care se rosteşte critica de azi este o grupare omenească eterogenă şi compusă. Valorificînd în faţa lui un singur punct de vedere dogmatic, este firesc să te izbeşti de multiplicitatea poziţiilor pe care el le însumează. Iar criticul literar, întocmai ca orice mînuitor de condei, nu scrie numai pentru a îndruma opinia, dar şi pentru a o răsfrînge şi exprima. Spiritul de concesie faţă de mulţimea virtuală a directivelor publice a imprimat criticii literare mai noi acea virtute suplă de a intra în formele cele mai variate, acel *liberalism* din care Albert Thibaudet făcea caracteristica ei de căpătenie.

Înseamnă oare că orice formă dogmatică a criticii a dispărut? Există încă avocaţi literari ai unui singur punct de vedere, judecători obstinaţi cari împart blamul cu dărnicie şi aprobarea cu zgîrcenie; spirite care se închid diversităţii efective a gustului viu, menţinîndu-se pe o singură poziţie izolată. În mijlocul acelei felurimi a direcţiilor care poate atinge incoerenţa şi anarhia, manifestarea acestor oameni are ceva auster şi măreţ. Încrederea, dacă nu simpatia maselor, nu se găseşte însă alături de ei. Fermitatea exagerată a unui singur punct de vedere compromite valoarea aplicării lui în ocazii variate. Astfel, cînd un cunoscut critic francez din tabăra regaliştilor declară a nu preţui cu adevărat, printre poeţii mai noi, decît pe Mistral şi pe Maurras, putem să-l admirăm pentru consecvenţa lui, dar nu-l putem urma. Exemplele acestei parţialităţi încăpăţînate şi sublime sînt însă destul de rare. În mod general, critica modernă este animată de un spirit mai eclectic.

Demisiunea principiilor determinată de întinderea și varietatea publicului trebuie să-și găsească un corectiv în gustul și onestitatea criticului literar. S-ar părea că aceste două însușiri se găsesc pe același plan și că valoarea lor este egală. În realitate, conștiința morală a criticului, simțul lui de răspundere, scrupulul onestității lui mi se par însușiri infinit mai prețioase și singurele care pot susține autoritatea și eficiența criticii literare în mijlocul alunecării principiilor și al încrucișării lor haotice. Căci gustul poate fi întinat de parțialitate, pe cînd răspunderea morală năzuiește către universal. Cine invocă simplul său gust nu aspiră să fie urmat de alții. Numai conștiința sa îi dă scriitorului dreptul de a se rosti pentru toată lumea.

Trebuie să prețuim valoarea morală a criticului cu atît mai mult cu cît ea poate fi pierdută mai ușor. Gîndească-se cineva ce unealtă privilegiată ține în mînă individul care a dobîndit dreptul de a face publice părerile sale despre oameni și opere ! Cuvîntul scris este încărcat cu o putere de sugestie, talentul cu care este folosit emană o atracție, față de care formele particulare și orale ale exprimării rămîn cu mult inferioare. Cîtă delicatețe a conștiinței îi trebuie unui om pentru a nu transforma acest drept prețios într-un abuz ? Adeseori însă transformarea se produce, și vremea noastră, care a înălțat într-atîta importanța imprimatului, a făcut să apară și pe mînuitorul lui incorect și abuziv. Figura acestuia este un produs de excrescență a libertăților noastre, pe care, dacă le iubim, trebuie să le împiedecăm de a se compromite. Trebuie să împiedecăm informația inexactă, aluzia tendențioasă, calomnia frivolă. Valoarea morală a criticii literare este necesar a fi necontenit supravegheată, căci numai ea poate justifica întinsa ei influență actuală și, în definitiv, numai ea poate da autoritate intuițiilor gustului. Trăim o vreme de scepticism față de norme și de răspîndire a înclinațiilor noastre către toate punctele orizontului. Din fericire, putem încă distinge între critica serioasă și improvizația literară fără conștiință și răspundere.

1935

CRITICA DECORATIVĂ

O ipoteză plauzibilă afirmă că decorația este cea mai veche îndeletnicire artistică a omului. Apropiată de joc, mai mult decît alte forme ale artei, decorația a trebuit să apară într-un moment cînd în sufletul omenesc nu lucrau decît cele mai simple și elementare motive. Mai înainte de a ridica temple și palate, vechiul om al preistoriei zgîria pereții grotelor în care locuia, își împodobea armele și aplica ornamente fixe și mobile propriului său corp. Viața istorică a artei s-a îmbogățit necontenit cu motive culese din domeniile cele mai variate ale existenței sociale. Etnologii sînt astăzi de acord a recunoaște că arta religioasă sau eroică reprezintă produsul unei evoluții mai înaintate a civilizației. Motivele extraestetice au pătruns necontenit în artă și conținutul ei s-a îmbogățit treptat. Arta fără conținut, simplă emanație a unui instinct plastic elementar, este forma ei cea mai timpurie. Astfel, deși curente apărute în decursul ultimului secol au propus norma unei arte purificate de orice conținut și redusă la unica ei valență estetică, idealul acestui purism artistic trebuie mai degrabă căutat la începutul societăților omenești. Decorația primitivilor realizează acest ideal cu o plinătate care nu lasă nimic de dorit. Disociate de celelalte interese spirituale ale omului și, în această situație, sustrase dezvoltării lui generale, unele din formele decorative manifestă o trăinicie uimitoare. Astăzi încă, țăranii unor

popoare civilizate desemnează pe vasele, mobilierul sau uneltele lor motive decorative care datează din neolitic. Alături de inovaţii dintre cele mai capricioase, propagate mai cu seamă prin industriile artistice moderne, se continuă astfel un curent decorativ arhaic, a cărui lungă persistenţă pare a fi sfidat cataclismele istoriei. Nepreţuite sînt manifestările acestui arhaism decorativ! Ele sînt documentele venerabilei stăruinţe pe acelaşi pămînt a unui grup omenesc, dovezile relativei lui omogeneităţi în timp şi adevăratele lui titluri de nobleţe.

Oricît am admira însă permanenţa unor forme decorative şi vechimea talentului care le susţine, nu putem aproba afirmaţia de sine a acestui dar în toate împrejurările. Sînt regiuni ale artei în care singura înzestrare decorativă nu mai poate fi suficientă. Cine vrea să scrie romane sau să picteze mari pînze de compoziţie folosindu-se numai de valorile decorativului trebuie la un moment dat să se izbească de puţinătatea mijloacelor sale. Alteori efectul este de-a dreptul grotesc. Cînd ceri unei cărţi idei, o viziune originală despre lucruri, sentimente puternice şi umane şi nu găseşti decît cuvinte frumos puse unele lîngă altele, aşa cum se alternează culorile pe vasul de lut ieşit din mîinile unui naiv meşter popular, impresia recoltată este dintre cele mai penibile. Ea se agravează atunci cînd un text de la care nu aştepţi nicidecum senzaţii artistice, ci cunoştinţe mai limpezi şi mai adînc elaborate, nu-ţi oferă în schimb decît inutile arabescuri sonore.

Este curios că trebuie să facem constatări atît de simple. Chipul în care se scriu astăzi atîtea cărţi sau articole de revistă face însă necesară amintirea principiilor celor mai elementare. Necontenit am fost izbit de felul cu totul nesubstanţial al acestor producţii literare, de înspăimîntătoarea lor lipsă de idei, de mediocritatea sau confuzia unor gînduri care se disimulează sub o frazeologie împodobită. Vechiul artist decorativ al primelor societăţi omeneşti mi-a apărut adeseori în locul criticului sau gînditorului pe care-l puteam aştepta de la timpul nostru. Este drept a spune că acest exces arhaic m-a întîmpinat mai rareori atunci cînd am parcurs studiile unor autori formaţi în disciplina uneia dintre spe-

cialitățile științifice. Deprinderea observației exacte și a formulării precise împrumută stilului o demnitate la care ar putea rîvni mulți dintre literatorii noștri. Dimpotrivă, în materie de studii literare, umflătura stilistică tinde să cîștige un larg teren, favorizată de superstiția vulgară că despre artă și frumos este nimerit să te exprimi folosind toate podoabele artei și ale frumuseții. Este aci o confuzie între obiect și meditația teoretică asupra lui, care dovedește cît de înapoiate sînt puterile discriminării în inteligența autorilor despre care ne ocupăm. Răul tinde într-acestea să cîștige teren și, dacă o nouă îndrumare nu se va produce, se poate formula temerea că în curînd nu vom mai putea citi nici o pagină de bun-simț despre problemele artei și ale literaturii. Este necesar deci a stabili noțiunea „criticei decorative", împreună cu toate judecățile de valoare pe care ea le impune, mai înainte de a lăsa să se răspîndească părerea că acest fel de critică este singura ei modalitate. Ne vom folosi în acest scop de recentele articole ale d-lui Vladimir Streinu, publicate în *Revista Fundațiilor regale* (II, 4, 5), articole care mi-au atras atenția prin locul pe care unul din ele binevoiește să-l acorde modestei mele activități. Am răspuns acestui articol în revista *Vremea*, din 18 mai a.c., fără să pot istovi acolo toate obiecțiile pe care contribuțiile d-lui Streinu mi le sugerau. Mă văd deci nevoit să revin, cu atît mai mult cu cît de data aceasta discuția poate lua un caracter mai principial.

Critica decorativă se caracterizează mai întîi prin refuzul de a se „supune la obiect". Întocmai ca orice lucrare teoretică, lucrarea critică trebuie să discute o materie cu intenția de a obține noțiuni limpezi cu privire la ea și nu cu aceea de a pune în lumină imaginația și mijloacele stilistice ale scriitorului. Critica decorativă se abate însă de la acest principiu atît de firesc, și impresia care rezultă face parte din categoria tuturor așteptărilor neîmplinite, a gîndurilor ratate, a sforțărilor cari nimeresc în gol. Cînd aștepți de la un text precizuni și idei și nu obții decît imaginea unui om fudul, care rostește cuvinte mari și rotunjește fraze sunătoare, impresia care se constituie nu poate fi decît comică.

Deschizi cartea cu speranța că vei întîlni un gînd mai clar decît acela apărut minții tale, un nou raport între lucruri, rectificarea unui loc comun, și nu întîmpini decît un ins care paradează, avînd aerul că îți strigă : „Priviți-mă ce fermecător sînt, cît de bogată este imaginația mea, ce figuri poetice noi apar sub condei ! Ah, cît sînt de interesant !“ Trebuie să spunem că felul de a scrie al d-lui Streinu nu este liber de această vanitate cu totul femenină.

Presupuneți că autorul nostru are să refere despre o încercare relativă la un poet dificil, să spunem Ion Barbu. Vanitatea referentului nu numai că îl împiedică de a-și uita împodobita sa ființă pentru a nu judeca decît pe poet și pe criticul său ; ea îl îndeamnă să afișeze din capul locului o atitudine de superioritate care îl face să sugereze cititorului că orice întreprindere critică este imposibilă în ce privește poezia, taina delicată a acesteia scăpînd operațiilor analizei. În definitiv, este și aceasta o părere și nu una dintre cele mai noi. Iraționalismul poeziei a devenit un loc comun de cînd părintele iezuit Bouhours a arătat, în secolul al XVII-lea, că farmecul cu care ne vorbesc operele poeților se rezolvă într-un misterios „nu știu ce“, un *je ne sais quoi*. Problema poate fi discutată, dar numai în termenii proprii dezbaterilor teoretice, căci este vorba aci de una din cele mai interesante probleme cu privire la funcțiunile și posibilitățile spiritului. Pentru aceasta ar fi fost însă necesară o examinare atentă a lucrurilor, mai împovărătoare decît sumara lor rezolvare printr-o imagine poetică. Și nu este vorba numai de o imagine rapidă și oarecum întîmplătoare, menită să sprijine intuitiv o idee bine gîndită. Este vorba de o întinsă alegorie, de un inextricabil galimatias poetic, care acopere și sufocă mizerabila idee închircită care zace la fund. „O experiență personală — scrie dl. Streinu — a cărei întărîtare singur o cunosc, m-a făcut să deznădăjduiesc de a putea vreodată privi poezia în marii ochi limpezi de căprioară a înălțimilor. Cînd o presimțeam, totdeauna neîmblînzită, înarmîndu-mă cu cele mai complicate prevederi, căutam să-i astup fugile cu ocoluri, ale căror lungimi de cerc le reduceam riguros pînă ce vînatul, fie că fulgera prin

tufărișul inextricabil, fie că în centrul calculat al trudnicelor încercuiri, constatam că lăsase lăcomiei omenești — cum, nu știu — culcușul cald, cu mirosul tare al trupului dispărut. Poezia este o sălbătăciune care nu doarme. Vînătorii consumați ajung însă la dulci perversiuni fără nocivitate, la salvatoare substituiri de scop, ascultînd cu plăcere, în recompensa țintei irealizabile, cornul pădurilor, sarabanda de hăituieli și ecouri ale acestui *hallali*, întîrziind cu privirea pe tufișul vibrător în care veșnic se disimulează vînatul." Ce-ați înțeles din toate acestea, iubiți cetitori? Palida constatare generală că misterul poetic este insesizabil mi se pare prea puțin și nu merită atîta desfășurare de forțe. Întemeierea lui teoretică sau verificarea lui în cazul special al încercării mele despre Ion Barbu lipsesc cu desăvîrșire. Nici cu definiția alegorică potrivit căreia poezia este o „sălbătăciune care nu doarme" nu putem fi mulțumiți. Sigur este că ați constatat că dl. Streinu nu este stăpîn peste înțelesul cuvintelor pe care le întrebuințează cu atîta exces. Astfel, cînd compară agitația care se stîrnește cu ocazia unei vînători cu o *sarabandă*, autorul crede desigur că acest vechi dans spaniol se desfășura într-un ritm precipitat. Simpla cercetare a micului Larousse l-ar fi putut informa că : „sarabanda se scria în trei timpi, într-o mișcare mai înceată decît a menuetului". Am spus însă că una din caracteristicile criticei decorative este refuzul supunerii la obiect. Adevărul lucrurilor nu-l interesează pe dl. Streinu, ci numai propria sa figurație, deopotrivă cu a cîntărețului care, apăsîndu-și mîna pe inimă, indică sediul pasiunilor și centrul furtunos al vieții sale.

Metoda figurativă este cea mai rea din cîte poate întrebuința literatura teoretică. Sînt deosebiri esențiale între intuițiile imaginației și mersul discursiv al gîndirii. Ariile lor nu se pot acoperi în întregime. Din această pricină, scriitorul care vrea să exprime idei de oarecare complexitate prin imagini trebuie să le diformeze pe acestea din urmă în asemenea măsură încît efectul nu devine mai puțin comic. Ascultați-l deci pe dl. Streinu, în al doilea din articolele citate, încercînd să lămurească felul în care „conceptul modern de poezie" s-a transmis de la Edgar Allan Poe, prin Baudelaire și Mallarmé,

pînă la Valéry. „Firul scump al acestei alte tradiții, din mîinile preoțești și uscate de *delirium tremens*, ale lui Edgar Allan Poe, este răsucit mai departe de Baudelaire, care, descoperindu-i într-un moment arhimedic împletitura de «vis exact», îl desface și aruncă torențial ca o beteală mai întîi pe brațele lui Mallarmé, iar apoi pe acelea ale lui Paul Valéry și peste toată poezia franceză contemporană". Această lungă perioadă nu spune nimic. Imposibil de aflat din ea cum s-a transmis „conceptul modern al poesiei" de la Edgar Poe la Valéry și cum s-a transformat străbătînd etapele intermediare. Ideea rămîne într-un vag absolut. Judecată după conținutul ei, perioada d-lui Streinu nu este deci decît o simplă flecăreală. Dar este cel puțin bine construită sau măcar posibilă imaginea care susține această nălucă ideologică ? Examinată cît de sumar, ea apare ca o absurditate, alcătuită din abuz de termeni, cunoștințe nemistuite și reprezentări imposibile. Căci ce poate fi acest *fir* care scapă din mîinile lui Poe, este *răsucit* de Baudelaire și aruncat apoi *torențial* ca o *beteală* pe brațele lui Mallarmé ? Un singur fir din care se poate desface o beteală întreagă și încă una care cade torențial este o imagine demnă să figureze în acel *Sottisier universel*, necesar a fi întocmit pentru a demoraliza pe toți veleitarii literari ai vremii noastre.

Ne întrebăm cu groază dacă n-au revenit vremurile „beției de cuvinte", pe care în 1873 Maiorescu o caracteriza într-o cercetare de mare oportunitate.

Revenim la părerea exprimată atît de ușuratic despre imposibilitatea oricărei cercetări teoretice asupra poeziei. Mulțumit peste măsură de alegoria sa kinegetică, dl. Streinu o reia la sfîrșitul articolului în care își propusese să analizeze lucrarea pe care am consacrat-o lui Ion Barbu. „Precum am căutat să arăt la început — scrie d-sa — destinul criticii literare pare a fi ca din evoluțiile prin pădurea misterelor poeziei să se aleagă cu o cunoaștere metodică a tuturor esențelor de lemn, niciodată însă cu nuditatea palpitantă, în mîini, a vînatului. Poate că aceasta este însăși condiția «poeziei», de a scăpa ca un iepure printre picioarele vînătorului." Puțin lucru a înțeles dl. Streinu din „condiția poeziei" ! Părerea

sa este aceea a tuturor impresioniştilor cari scriau în jurul lui *1900*. Vreme de moleşeală, de leneşă degustare a bunurilor adunate în mare abundenţă ! Inteligenţa se putea demite, în timp ce simţurile sătule se delectau de spectacolul unei lumi dizolvate în fluidităţi necaptate. Noua vigoare a omului doreşte acum realităţi mai consistente şi le află, descinzînd sub suprafaţa mobilă a lucrurilor, în adîncimea structurii lor raţionale. Altădată puteam visa mulţumiţi de noi ; astăzi vrem să cunoaştem, impunîndu-ne osteneli şi rigori incomode. Cum şi le-ar fi putut asuma şi cum le-ar fi putut aprecia la alţii scriitorul care în locul instrumentelor de precizie ale gîndirii mînuieşte custura cu care naivul meşter decorator îşi crestează uneltele? Şi cum ar fi putut face altfel scriitorul care din firea complexă a poeziei n-a înţeles decît că este „ca un iepure care scapă printre picioarele vînătorului" ?

1935

CE ESTE UN MARE SCRIITOR ?

Cititorii rubricilor literare, în paginile gazetelor noastre, *au uneori prilejul să afle că s-au împlinit atîția ani* de la nașterea sau de la moartea cutărui mare scriitor. Alteori ei citesc că vitrinile librăriilor s-au împodobit de curînd cu noul roman sau cu noul volum de poezii al marelui scriitor în viață, d-l X sau d-l Y. Cînd i se comunică astfel de informații, cititorul are uneori impresia că atributul *mare* este legat cu bune cuvinte de numele scriitorului decedat sau în viață, în timp ce alteori aceeași calificație i se pare acordată cu o generozitate ușuratică, împotriva căreia ar dori să protesteze. Dacă însă am cere acestui cititor atent, obișnuit să cîntărească cuvintele, motivele pentru care atributul mărimii i se pare numai uneori legitimat, este sigur că în cele mai dese cazuri el ar *manifesta îndoială* sau perplexitate. „*Vorbirea cea* mai limpede este țesută din termeni obscuri", spunea odată un renumit autor francez, adăugînd că multe din cuvintele limbii sînt ca niște înguste punți azvîrlite peste o prăpastie, capabile să ne susție dacă le traversăm în grabă, dar care s-ar rupe și s-ar prăbuși în adîncime îndată ce ne-am opri în mijlocul lor și ne-am apăsa pe ele. Cine știe ce înseamnă cu adevărat cuvintele *suflet, idee, societate,* pe care le întrebuințăm în fiecare zi ? Cine ar putea să ne amănunțească cuprinsul mărimei pe care o recunoaștem atîtor scriitori, cu o admirație sinceră sau prefăcută ? Cine este un mare scriitor alcătuiește o între-

bare vrednică în adevăr a fi cercetată, dacă este vorba a da cuvintelor noastre acea temeinicie care în atîtea împrejurări le lipsește.

Dacă pare destul de greu să spunem ce fel de ființă omenească este un mare scriitor, mai ușor putem preciza cazurile în care mărimea este o calitate uzurpată. Un scriitor mare nu este în toate împrejurările un scriitor distins prin succesul operelor sale, citit și sărbătorit de contemporani. Se știe că adeseori lucrurile stau tocmai dimpotrivă. Un autor care se bucură de un întins succes nu beneficiază totdeauna de prețuirea cunoscătorilor, nici nu se bucură de ea pentru motivele cele mai înalte. Exemplele, în această privință, stau la îndemîna oricui și sînt atît de numeroase încît numai alegerea lor poate prezenta unele dificultăți. Cînd doctrina transformismului a izbutit să explice, în veacul trecut, împrejurările în care unele din formele apărute în cursul dezvoltării vieții au triumfat în aspra concurență a spețelor, s-a crezut că explicațiile obținute ar putea fi aplicate și produselor culturii. Adaptarea la mediu a devenit atunci un principiu folosit nu numai pentru lămurirea succesului vital, dar și pentru aceea a succesului spiritual. Renumita teorie a lui H. Taine asupra chipului în care ajung să se impună marile opere ale omenirii, în care el vedea expresii ale societății selectate de aceasta, este produsul transportării unor idei biologice în domeniul faptelor de cultură. În multe alte lucrări de critică din succesiunea lui Taine a revenit ideea că biruie și se impun, ca mari cu adevărat, acei scriitori cari au găsit calea unei adaptări perfecte la mentalitatea și gustul contimporanilor, bucuroși să se recunoască în ei și să le-o dovedească prin succesul dăruit operelor lor. Cît de nepotrivită este însă această identificare a succesului cu mărimea literară ne-o arată mai întîi cazul atîtor scriitori care, lipsiți în viață sau într-o bună parte a carierii lor de aprobare publică, își cuceresc treapta abia tîrziu, uneori după ce a dispărut orice putință ca ei înșiși să se bucure de ea. Acesta a fost, de pildă, cazul lui Schopenhauer, a cărui operă capitală, apărută cu primul ei volum în 1819, a trebuit să fie vîndută de editorul Brockhaus ca maculatură, pînă cînd tîrziu de tot, peste aproape patru-

zeci de ani, un publicist inteligent, Julius Frauenstaedt, să redescopere lucrarea atîta vreme nesocotită, să-i înțeleagă însemnătatea și să întreprindă o întreagă acțiune în vederea cunoașterii și răspîndirii ei. Același a fost și cazul lui Friedrich Nietzsche, ale cărui cărți multă vreme nu-și puteau deloc găsi cititorii, deși cîteva spirite critice, un Taine, un Brandes, au înțeles curînd mărimea și importanța contribuției lor. Schopenhauer s-a mai putut bucura un timp oarecare de omagiul contimporanilor, cînd, trăind ca învățat bătrîn la Frankfurt pe Main, ușa sa începuse să se deschidă unor proaspeți admiratori, veniți să-l viziteze din alte orașe ale Germaniei sau din străinătate. Inteligența lui Nietzsche a apus însă înainte de a înregistra răsunetul ideilor sale, crescut furtunos către sfîrșitul veacului trecut. Dar faptul că mărimea nu se acopere defel cu succesul ne-o dovedește și descompunerea unor mari reputații scriitoricești într-un scurt interval, uneori chiar în timpul vieții acelora care beneficiaseră de ele. Cu această mare amărăciune a murit acum cîțiva ani Paul Bourget, un scriitor ale cărui opere au fost mult citite și discutate în timpul unei cariere strălucite. Dacă ar mai fi trăit puțini ani încă, Anatole France ar fi încercat aceeași decepție. Desigur, există și cazurile de palingenezie literară a unor scriitori reveniți după lungi răstimpuri, uneori după secole, în prețuirea generală. Acesta a fost, de pildă, destinul lui Ronsard, uitat aproape două sute de ani, pînă cînd Sainte-Beuve îl redescopere și-l impune temeinic. Nu vrem să spunem deloc că uitările și redescoperirile literare sînt în toate împrejurările îndreptățite. Există nu numai succese contemporane nejustificate, dar și succese postume de aceeași calitate. Așa, de cîtva timp, cercul esteților și delicaților sărbătorește în Franța pe un obscur dar interesant poet al veacului al XVI-lea, Maurice Scève. Autorul unei antologii recente a afirmat chiar că Maurice Scève ar fi unul din cei mai mari scriitori francezi. Acel care cunoaște variațiile reputațiilor literare zîmbește cu subînțelesuri. Maurice Scève este însă cel puțin un scriitor interesant. Nu de multă vreme cititorii s-au năpustit să cumpere romanul lui Eugène Sue, *Misterele Parisului*, absent din librării de multe decenii,

în timpul cărora a trecut drept o mostră a speței inferioare a romanului. Noul succes al lui Eugène Sue merită să fie meditat. Fenomenul reputațiilor literare deschise, în continuă revizuire posibilă, probează că, succesul contimporan neconținînd nici o indicație a rangului ce i se cuvine unui creator, motivele aprecierilor literare supreme trebuie căutate în altă direcție.

Este la urma urmei explicabil ca succesul obținut printre contimporani să nu fie măsura mărimii unei opere și a unui autor. Motivele succesului literar nu sînt totdeauna estetice. În compunerea unui răsunător succes scriitoricesc intră uneori imitația, alteori satisfacția unei curiozități de un ordin oarecare, alteori măgulirea unei stări generale a sensibilității publice. Succesul este o stare de autosugestie colectivă. Geneza lui urmează aceleași drumuri ca răspîndirea unui zvon sau lățirea unui curent de panică. Numeroși sînt oamenii din public care n-ar putea da altă explicație a grabei depuse pentru a-și procura o carte și a o devora decît faptul că alții mulți au făcut-o înaintea și în jurul lor. Alteori, atenția pasionată care întîmpină o carte provine din faptul că cititorii speră să afle în ea revelații asupra unor împrejurări care captaseră interesul general cu alte prilejuri. Bibliografiile romanțate ale unor personalități de seamă în viața politică, militară sau economică, atît de mult citite în vremea din urmă, și-au datorat faima lor aproape totdeauna curiozității generale pentru aceste personalități și foarte rareori valorii estetice a cărților care li s-au consacrat. În sfîrșit, alte numeroase opere sînt citite nu pentru că multă lume le-a citit pînă la un moment dat, ci pentru că le-a citit o *anumită* lume, o clasă de oameni reputată că deține criteriile gustului înaintat și rafinat, din cuprinsul căreia mulți dintre noi ar dori să facă parte sau să se știe că fac parte. Snobismul literar este deci o altă pricină extraestetică a succesului de care se bucură unele opere și unii autori.

Dar dacă, pentru toate aceste motive, se poate spune că succesul literar se dezvoltă într-un plan relativ independent de valoarea operelor și, prin urmare, fără vreo legătură cu mărimea lor, mult mai curios este să constatăm că grandoarea unei opere este într-un fel neatîr-

nată chiar de perfecţiunea ei estetică. O operă literară perfectă nu este neapărat o mare operă literară. Perfecţiunea şi mărimea aparţin unor sisteme deosebite ale evaluării. O poezie de Mallarmé este poate un lucru perfect, prin convergenţa absolută a mijloacelor sale, prin acel fel de a fi al organizării ei, din care nimic nu poate fi clintit fără ca întregul să nu sufere. Este însă poetul francez Stéphane Mallarmé un mare poet în acelaşi mod ca Eschil, Dante, Shakespeare sau Goethe ? Impresia perfecţiunii nu se poate confunda cu impresia mărimii. Într-una din frumoasele sale scrisori, Gustave Flaubert a exclamat odată : „Cele mai mari opere ale umanităţii sînt acele care ne fac a crede că autorii lor n-au existat niciodată". Se cunosc în adevăr cazuri în care opera şi-a devorat autorul, în care lucrarea a făcut inutilă ipoteza lucrătorului ei. Nu sînt desigur lipsite de semnificaţie controversele care s-au încins pentru a stabili identitatea omenească a unui Homer sau Shakespeare. În aceste cazuri şi în puţine altele asemănătoare, opera îşi ajunge cu atîta plinătate sie însăşi, încît ne dezinteresăm pînă la urmă de dezbaterea relativă la identitatea autorului ei. Dacă însă examinăm bine aceste împrejurări şi dacă meditām mai adînc curioasa vorbă a lui Flaubert, ne convingem că ceea ce rămîne acoperit de măreţia operii este numai identitatea civilă a autorului, ca şi amănuntul anecdotic al vieţii lui, nu însă şi umanitatea sa, valoarea lui etică, felul lui omenesc de a fi, capabil să influenţeze pe al nostru. Cu aceasta atingem centrul însuşi al impresiei de mărime, atît de deosebită de impresia perfecţiunii. Poate că în realitate numai perfecţiunea ascunde cu totul personalitatea omenească a autorului, în timp ce mărimea o dezvăluie, dar numai în forma şi semnificaţia ei etică mai generală.

Am vorbit despre impresia de mărime şi este limpede că această impresie e prin ea însăşi independentă de mărimea materială a operei, de întinderea ei. Tot astfel, impresia mărimii în artele plastice, adică monumentalitatea, este, după firea ei, neatîrnată de extensiunea operii în spaţiu. O statuetă de Tangra este o operă graţioasă, şi nu una monumentală. Măriţi la scară o astfel de lucrare pînă la proporţii colosale şi veţi obţine numai o

operă nepotrivită cu dimensiunile ei, nu și o operă monumentală. Dimpotrivă, comprimați pînă la mici dimensiuni silueta catedralei Sfîntului Petru din Roma sau statuia ecvestră a lui Coleone din Veneția, datorită lui Verrocchio, și veți fi izbiți încă de linia monumentală a acestor opere. Monumentalitatea n-are deci de-a face cu mărimea materială a operelor. Tot astfel, nu totdeauna scrierile literare foarte întinse sînt și mari cu adevărat. Există și frivolități care se răsfață pe sute și sute de pagini. Dimpotrivă, o poezie de cîteva rînduri cum este aceea de Goethe care începe cu versurile : „Peste toate vîrfurile este tăcere“ sau cum este *Oda în metru antic* a lui Eminescu descătușează în sufletul nostru impresia categorică a măreției. Măreția, adevărata măreție, este în literatură o dimensiune umană. Ea ne scoate în față o personalitate etică plină de însemnătate, lucrînd asupra noastră în chip hotărîtor. Există opere care smulg aprobarea noastră în timp ce le parcurgem, fără să lase în noi o urmă mai adîncă, fără să ne răscolească și fără să ne modifice. Marile opere sînt însă acele care ne lasă altfel decît eram mai înainte, opere care seamănă în chipul lor de-a lucra asupra noastră cu experiențele cruciale ale vieții, cu bucuriile sau cu durerile care și-au imprimat adînc urma lor în alcătuirea noastră. Mari în adevăr sînt numai aceste opere.

Am spus că mărimea literară este un termen destul de obscur, pe care chiar atunci cînd oamenii știu să-l întrebuințeze nu pot să dea și motivele justei lui întrebuințări. Ce este o mare personalitate alcătuiește însă o problemă dezbătută uneori în literatura filozofică. Sînt cîțiva ani de cînd s-au publicat în Germania notele manuscrise ale unui istoric și gînditor cu multă influență în vremea lui și cu întinse repercusiuni asupra cercetării ulterioare. Este vorba despre Jacob Burckhardt, vestitul învățat elvețian căruia îi datorim opere precum *Cultura Renașterii în Italia* și *Istoria culturală a grecilor*. *Considerațiile de istorie universală* ale lui Jacob Burckhardt, apărute nu demult, sînt notele cursului profesat la Universitatea din Basel în jurul anului 1870. Burckhardt este reprezentantul unei concepții individualiste a istoriei. Procesele istorice se condensează, după con-

cepția lui, în marii oameni ai istoriei, cu cari cercetătorii trecutului au în primul rînd de-a face. Ce sînt oamenii mari ? În ce consistă mărimea istorică ? Burckhardt a consacrat acestei întrebări meditații din cele mai rodnice. Din densa materie a gîndurilor sale, reținem pe acela care ni se pare mai hotărîtor. În firea marilor personalități ale istoriei se petrece o stranie legătură între particular și universal. Mari cu adevărat au fost oamenii cu neputință de înlocuit, personalitățile unice și care totuși au avut un asemenea răsunet asupra întregei dezvoltări a istoriei încît noi nu putem concepe lumea și nici pe noi înșine fără ei. Viața omenirii ar fi luat alt curs și forma noastră în mijlocul ei ar fi alta dacă una singură dintre marile personalități ale istoriei n-ar fi existat. Printre aceste personalități trebuie trecute și unele care și-au recunoscut menirea lor într-o nouă întrebuințare a limbii și într-o nouă înfățișare a destinului omenesc. Mărimea istorică, observă Burckhardt, lucrează într-un chip *magic* asupra noastră. Mărimea istorică este suportată ca o vrajă, adică fără să putem invoca motivele raționale ale prestigiului și influenței ei, așa încît dificultatea resimțită de oricine în încercarea de a lămuri impresia de mărime stă oarecum în ordinea lucrurilor.

Cu toate că succesul public este departe să dea măsura unui mare scriitor, cu timpul se constituie în jurul personalităților excepționale ale literaturii aura unui prestigiu deosebit, din care se împărtășesc și oamenii care le-au stat de aproape, ba poate chiar și lucrurile cu care ele au avut de-a face. Venerația generală, vibrînd în contact chiar cu ceea ce a atins numai ființa lor, este semnul care ne vestește că ne găsim în fața unui mare scriitor. Astfel, dacă noțiunea mărimii este adeseori turbure, sentimentul mărimei este totdeauna clar și el ne poate călăuzi cu folos pentru a nu acorda atributul său cu ușurința sau chiar cu ușurătatea cu care vedem de atîtea ori că lucrul se întîmplă.

1946

ARTICOL SCURT

Acum cîteva săptămîni, întrebat asupra poeziei, am răspuns că prefer forma ei scurtă. Poezia, propunîndu-și să comunice o emoție, trebuie să țină seama de instantaneitatea acesteia. Faptul capital în evoluția liricii moderne a fost îndepărtarea digresiunii și amplificării retorice. Poezia nu mă atinge decît dacă este rapidă și luminoasă ca fulgerul.

Dar articolul critic, pagina de estetică, de reflecție morală sau politică, destinată revistelor de literatură și cultură generală ? Mă voi declara, și în legătură cu acestea, pentru forma lor scurtă. Nu voi contesta valoarea studiilor lungi, a demonstrațiilor laborioase, care grupează fapte numeroase. Îmi place tovărășia îndelungată a marilor cărți, minuțios și cu grijă compuse. O carte își dobîndește valoarea, ca un prieten, prin lunga însoțire cu ea. Marile cărți ale imaginației și ale științei rezidă pe baza largă a elaborării lor prelungite. Dimensiunea singură nu poate fi, de altfel, unicul criteriu, deoarece unui portret al lui La Bruyère, unei scrisori a lui Voltaire nu le-au trebuit decît puține rînduri pentru a ne aduce în față tabloul unei societăți și caracterul unui om. Un conținut bogat poate exista și într-un cadru îngust. Uneori cerem însă scriitorilor nu numai spontaneitate, dar și temeinicie. Le pretindem nu numai să ne lumineze printr-o scăpărare, dar să introducă ordine în toate ideile noastre. Și atunci întinsele elaborări analitice, cu

multe și atît de variate ramificații, încît nici un amănunt, nici o obiecție nu poate scăpa prin deasa lor plasă, fac servicii mai bune. Mă bucur de rapiditatea trăsăturilor lui La Rochefoucauld, ale lui Voltaire și Diderot, care își ating cu atîta ușurință ținta. Dar oamenii au găsit o temelie a gîndirii și acțiunii lor în operele care dezvoltă toate implicațiile unei cugetări, în *Logica* lui Hegel, în *Originea speciilor* a lui Darwin, pentru a nu mai vorbi de *Capitalul* lui Marx.

Așa ceva trebuie să fie însă pagina de critică, de estetică sau morală destinată unei reviste ? Are ea posibilitatea să devină așa ceva ? Desigur că nu. Nu-și cunoaște deloc condițiile genului publicistul care, neputînd întocmi un tratat, predă revistei sale un articol doctrinar din cale-afară de lung, încîlcit și prolix. Îmi iau îngăduința să o spun fără înconjur : o parte destul de întinsă a publicisticii literare suferă astăzi de neajunsul prolixității. Am avut deseori impresia, după ce am parcurs douăzeci de pagini sau zece coloane de revistă, că aceleași lucruri ar fi putut să fie exprimate nu numai fără nici o pagubă, dar cu mare avantaj, într-un cadru de două ori, de trei ori mai restrîns. La ce e bună repetiția, amănuntul fără semnificație, digresiunea greoaie ? Unii își închipuie că repetiția este o metodă propagandistică. Mare eroare. Conciziunea poate face mult mai bune servicii. „Este de ajuns un ciomag pentru un car de oale." Reflecția populară a găsit adeseori astfel de metafore cu adînc ecou. Spiritele iscusite au priceput totdeauna foloasele conciziunii sugestive, mai convingătoare, adeseori, decît lungile demonstrații. Cînd Aristip l-a întrebat odată pe Socrates dacă un coș de gunoi poate fi frumos, Socrates, după cum ne povestește Xenofon, i-a răspuns : „Un coș de gunoi poate fi frumos și un scut de aur urît, dacă unul este potrivit și celălalt nepotrivit cu scopul lor". Socrates a pus atunci bazele înțelegerii funcționale a frumosului, de care și-au adus aminte toate timpurile. M-am gîndit uneori la un dicționar român al maximelor cu mare rol ideologic, spicuite în operele scriitorilor vechi și moderni. N-ar trebui să lipsească de acolo vorba lui Terențiu : „Nimic din ce e omenesc nu-mi e străin" ; a lui Seneca : „Omul este

ceva sacru pentru om“ ; a lui Schiller : „Istoria universală este tribunalul universal“ și atîtea altele, grele de înțeles, ușoare ca fulgul prin virtutea lor de a se răspîndi. Homer a numit odată astfel de vorbe pline de tîlc, cu mare circulație : „cuvinte înaripate“ *(épea pteroenta)*. Un erudit german, Büchmann, a adunat un mare număr din ele, pe la mijlocul veacului trecut, din nenumăratele texte ale poeților, ale filozofilor, ale oratorilor, pe care el îi cunoștea foarte bine. Mari servicii ar putea aduce o culegere ca a lui Büchmann, în limba română.

Înețleg bine valoarea unui amănunt semnificativ, a unei aplicații elocvente într-un text publicistic. Talentul criticului și al moralistului este făcut, cel puțin pe jumătate, din darul de a lumina o idee printr-un detaliu concret, printr-o impresie de viață. Nu pot înainta deloc, mă împiedic și mă năclăiesc într-un text țesut numai din abstracții. Îmi trebuie aer și lumină. Îi cer criticului și o doză de imaginație. H. Taine a dat una din primele caracterizări ale lui Balzac. Referindu-se la imensa știință pe care romancierul o adunase în legătură cu civilizația materială a epocilor vechi și noi, criticul a făcut o comparație revelatoare : „Avea, a observat el, competența unui comisar de licitații“. Deodată l-am văzut pe Balzac, l-am legat de un anumit tip omenesc, l-am așezat în epoca lui, în care marile capitaluri își însușeau bunurile feudalității dispărute. Imaginea lui Taine are o prespectivă foarte adîncă. Astfel de accente vii nu sînt rare în operele criticilor și moraliștilor de seamă. Le caut, le prețuiesc și mă las mișcat și instruit de ele. Dar îmi sînt nesuferite detaliile fără semnificații, sterpe și plicticoase.

Sînt scriitori care își închipuie că masivitatea greoaie este egală cu temeinicia. Un scriitor din veacul trecut a spus odată : „Masiv nu este solid“. Există ziduri de chirpici și uriași cu picioare de lut. Speciile gigantice ale preistoriei au fost în fond debile. Au dispărut titanozaurii, dar s-a salvat ușoara meduză, care își plimbă și astăzi umbrela translucidă prin apele clare ale mării. Trei pagini limpezi și bine gîndite, conținînd generalizările unei minți atente și iubitoare de oameni, au sorți să

trăiască pînă mîine și, în tot cazul, să fie citite astăzi. Ușurința nu este neapărat ușurătate.

Revin la o veche idee. Cultura clasică poate aduce încă mari servicii scrisului nostru. Un critic a definit odată clasicismul drept arta litotei, adică a acelui mod de exprimare care spune mult prin mijloace puține. Vremea noastră s-a îmbogățit cu multe și însemnate conținuturi. Conștiința oamenilor și-a însușit numeroasele rezultate ale luptelor pentru dreptate, libertate, cultură. Scrisul clar, concis, sugestiv este mijlocul cel mai bun pentru a trimite departe în lume cîștigurile noi ale conștiinței omenești.

1956

CERCETAREA STILULUI

Studiile de stilistică, adică acele care își propun să studieze operele și autorii în mijloacele de limbă utilizate de aceștia pentru a-și comunica ideile, viziunile și sentimentele, atrag în momentul acesta pe mulți tineri. Se poate vorbi de pe acum de o mișcare stilistică românească, iar aceasta nu este decît o ramură a unui curent foarte activ în toate țările lumii. Contribuțiile stilisticii moderne au devenit atît de numeroase, încît îi este greu cuiva să le stăpînească pe toate. S-a simțit deci nevoia unor bibliografii ale specialității, și una din acestea, publicată de Hatzfeld, poate fi foarte folositoare pentru orientarea generală a cercetătorilor. Este probabil că aceștia se vor grupa în cercuri de studii, își vor crea organe publicistice, vor întocmi lucrări colective. Inițiative de felul acestora pot fi semnalate pe ici pe colo și se poate prevedea înmulțirea și mai buna lor organizare.

Atracția exercitată de studiile de stilistică este explicabilă prin exactitatea și acuratețea lor. Mulți cercetători ai literaturii ca fapt de expresie simt că numeroase caracterizări ale criticii literare sînt vagi, subiective, contestabile. În epoca impresionismului se spunea despre critica literară că este artă, o lucrare artistică grefată pe o altă lucrare artistică. Afirmația aceasta nu voia să spună altceva decît că îi sînt necesare criticului sensibilitatea, imaginația, darul expresiei. Atunci, în impresionism, s-a trecut de la analizele greoaie de conținut,

de la exercițiul pedant al aprecierii operelor după *regulile* presupuse a fi eterne, la caracterizarea sintetică, inspirată de contactul viu cu opera, de sentimentul originalității ei. Atunci s-a transformat și tipul profesional și social al criticului, care mai înainte aparținea clasei erudiților, dar devine acum el însuși un scriitor, cineva din lumea artiștilor. Nu știu dacă noua îndrumare a așteptat ca impresionismul să-și dea un nume și să-și afirme principiile lui în paginile unui Anatole France, ale unui Jules Lemaître, pentru ca transformarea arătată să se fi produs. Este mai probabil că noua directivă a început să se afirme mai dinainte. Mi se pare că în Sainte-Beuve se găsesc toate elementele criticii ca artă, după cum se află și alte îndrumări ulterioare, căci în opera acestui mare critic sînt prefigurate toate directivele criticii literare moderne, după cum în Victor Hugo sînt prezenți toți germenii evoluției mai noi a liricei.

Cînd vorbim despre critica literară trebuie să nu pierdem din vedere că n-avem de-a face cu o îndeletnicire cu obiect unic. În așa-zisa critică literară avem de-a face cu istorie, atunci cînd este vorba de studiul biografic și de acel al epocei, al felului în care aceasta a determinat pe scriitor și opera lui ; avem de-a face cu istorie literară, atunci cînd sînt stabilite izvoarele interne și externe, influențele și curentele ; cu filologie, cînd se discută problemele transmisiunii textelor ; cu filozofie, atunci cînd sînt dezbătute ideile autorilor, concepțiile lor despre lume și viață. Toate aceste directive sînt valabile și toate au dat rezultate în lucrările mai noi ale criticii. Dar în momentul în care, după ce am considerat opera ca fapt istoric și filologic sau ca un moment din dezvoltarea ideilor, o studiem ca fapt de expresie, ca realizare lingvistică, ca lucrare de artă, mie mi se pare că există o metodă mai bună decît aceea a criticii ca artă și despre această nouă îndrumare vreau să aduc aici cîteva precizări. Această nouă îndrumare, a criticii stilistice, nu stă în vreo opoziție oarecare cu nici una din direcțiile mai vechi sau mai noi ale criticii literare care au dat rezultate, ci numai cu aceea care socotește că poate înlocui o impresie de artă printr-o altă impresie de artă.

Principiile criticii ca artă au rămas contestabile, fiindcă alături de criticii artiști eminenți a existat marea mulțime a celor mediocri, a acelora care adăpostesc sub pavăza artei nesiguranța gustului personal, reacția arbitrară, neconvingătoare. Apoi, nu poate fi declarată metodă o procedare care nu poate fi nici teoretizată, nici transmisă. Atunci a apărut nevoia unui fel de a lucra mai sigur, mai exact, mai convingător prin evidența rezultatelor. Așa a luat naștere orientarea stilistică a criticii de azi, cu atîta atracție asupra tinerilor cercetători. Ca unul care m-am încercat la rîndul meu în lucrări de acest fel, pot vorbi despre mulțumirea liniștită adusă cercetătorului de întocmirea lor. Lucrarea începe prin lectura atentă și repetată a textelor, cu nenumăratele descoperiri pe care le poți face asupra particularităților lor de limbă, asupra formelor și construcțiilor, asupra felului și izvoarelor imaginației scriitorilor, așa cum se vădesc în figurile lor de stil, și alte multe descoperiri, în care fapte mici arată adeseori semnificații foarte generale. Le fixezi pe toate, le grupezi după unitatea clasei și a obiectului lor, dar abia atunci te găsești în fața lucrării hotărîtoare. Căci după ce ai adunat cu grije un material bogat și l-ai sistematizat în grupuri de fapte, îți rămîne să stabilești afinitățile și legăturile dintre aceste fapte, unitatea lor larg cuprinzătoare. Abia atunci, după ce ai ajuns la sinteza descoperirilor tale, originalitatea operei sau figura scriitorului îți apar întregi, cu tendințele, cu sentimentele și concepțiile lor, cu felul propriu al chipului în care icoana lumii se limpezește în expresia lor. Este cu neputință să nu-ți spui atunci că ai dat lucrării tale o bază de cercetare mult mai întinsă decît aceea a criticii impresioniste și că rezultatele tale sînt neapărat mai sigure decît acelea produse de contactul rapid cu textul, de impresia fugitivă.

Criticii stilistici procedează ca lingviștii și ca filologii, adică dau lungi liste de exemple, clasificări mai mult sau mai puțin minuțioase, mai mult loc faptelor decît concluziilor. Din această pricină lucrările lor sînt mai atrăgătoare pentru cei care le întocmesc decît pentru cititorii lor din marele public. Este ceva care te ține

departe în fața unei lucrări care dă atît de puține știri despre felul de a fi, despre personalitatea alcătuitorului ei. Reacțiile cercetătorului, sensibilitatea, iscusința, subțirimea gustului și aprecierilor sale au fost neapărat prezente și aici, dar ele s-au produs în faza de pregătire a lucrării și au rămas învăluite în forma cam rebarbativă a prezentării filologice a rezultatelor. Această formă nu mi se pare însă esențială și de neînlocuit. Încă de pe acum, în contribuțiile criticilor stilistici ajunși la o îndemînare mai mare în aplicarea metodei lor, concluziile pot apărea în curentul unei expuneri mai personale, mai libere față de tirania materialelor. Talentul se poate afirma și în critica stilistică. Există însă o obiecție mai importantă împotriva criticii stilistice decît aceea determinată de forma ei adeseori greu asimilabilă. S-a spus uneori că nu tot conținutul operei apare în formele ei de limbă și că pătrunderea la esențial, la caracterele personajelor în narațiuni și drame, la cuprinsul sentimental al elegiilor și al romanțelor, la întreaga lume de tendințe și de idei a scriitorilor se produce fără nici o atenție pentru particularitățile lor de limbă. Cînd citești o carte literară nu faci analize lingvistice și stilistice și, dacă le-ai face, ai citi-o într-un mod cu totul nepotrivit, fără nici o putință de a te lăsa tîrît și mișcat de dramatismul povestirii, de efuzia sentimentelor. Pătrunderea la conținuturi s-ar face deci direct ; observația limbii este o barieră, un factor inhibitor. Lăsați-mă în pace, adaugă unii, cu critica voastră stilistică ! Spuneți-mi ce ați gîndit și ce ați simțit în fața operei literare. Duceți mai departe felul lecturii noastre ; fiți niște simpli cititori, dar dacă se poate unii mai buni, mai avertizați.

Stai turburat în fața unor astfel de obiecții, care ar putea să întrunească multe aprobări. Apoi îți revii. Adică cum ? Cum poți pătrunde la conținuturi în afară de limbă ? Ce alt mijloc de comunicare are un scriitor decît cuvintele, frazele, modul lui de a le alege, de a le da semnificații noi, de a le construi în felul său ? Ce înseamnă pătrunderea directă la conținuturi ? Asta ar însemna că între gîndire și limbă n-ar exista legătură continuă, neîntreruptă, indisolubilă. Crezi că sari vreo-

dată peste bariera limbii? Este ca și cum ai crede că poți umbla fără să te sprijini pe pămînt, că poți face pași în aer, deasupra solului. Chiar imaginea literară cea mai bogată, caracterul cel mai complex, al lui Don Quijote și al Doamnei Bovary, nu s-a putut produce în tine decît prin cuvintele și frazele personajelor, prin acele ale autorului despre ele. Aceste cuvinte și fraze n-au putut fi oarecari; ele au fost cele mai potrivite, alese cu grije de scriitor, pentru ca imaginea năzărită închipuirii lui să învie în imaginația ta. Cum să pătrunzi direct la conținuturi? Rotindu-te descătușat prin aer, fără punct de sprijin, fără aripi, fără motor? Prin salt entuziast? Asta este misticism curat. Poți să spui numai că n-ai băgat de seamă cum au lucrat asupra ta sutele, poate miile de impresii de limbă din care s-a constituit pentru tine caracterul lui Don Quijote, al Doamnei Bovary. Dar nu bagi de seamă nici cum se produc arderile în corpul tău, nici cum circulă sîngele, nici cum filtrează rinichiul. Aceasta nu înseamnă că aceste procese n-au loc și că fiziologul nu le poate descrie cu cea mai mare exactitate. Mai poți spune că acțiunea limbii asupra spiritului este atît de complexă, se întregește dintr-un număr de fapte atît de mare, încît analiza lor rămîne în urma impresiei sintetice, se mișcă mai greoi, adeseori nu ajunge pînă la capăt și nu dă socoteală de toată bogăția rezultatului. Mai poți adăuga, în fine, că metodele stilisticei n-au ajuns la deplina lor dezvoltare și că trebuie să ne făurim instrumente pentru captarea tuturor faptelor de limbă ale unui scriitor, chiar a celor mai fine. S-au făcut progrese mari în această direcție. Le cunoști pe toate? Critica stilistică nu este deci falsă în principiul ei, ba chiar este cea mai sigură de care poate dispune interpretarea expresiei literare, dar ea are nevoie să se dezvolte și să se perfecționeze. Drumul pe care îl deschide cercetării merită să fie parcurs.

1958

NOTĂ ASUPRA TERMINOLOGIEI CRITICE

Într-o notă asupra lui Voltaire, așezată de Goethe la sfîrșitul observațiilor sale asupra *Nepotului lui Rameau* de Diderot, pe care a tradus-o în limba germană mai înainte ca originalul francez să fie cunoscut, scriitorul s-a amuzat să constituie o listă de calități artistice, atribuite deopotrivă lui Voltaire, cu excepția primei și a celei din urmă. Iată această listă, în traducere : *adîncime, geniu, intuiție, sublimitate, naturalețe, talent, merit, spirit, spirit împodobit, spirit sănătos, sentiment, sensibilitate, gust, bun-gust, inteligență, proprietate* (de termeni), *ton monden, curtenie, varietate, abundență, bogăție, fecunditate, căldură, magie, grație, amabilitate, ușurință, vivacitate, finețe, strălucire, relief, petulanță, picanterie, delicatețe, ingeniozitate, stil, versificație, armonie, puritate, corectitudine, eleganță, desăvîrșire.* Am căutat să dau traducerea cea mai exactă a bogatei nomenclaturi critice a lui Goethe, deși faptul că nici unul din termenii înșirați nu este însoțit de vreo explicație face transpunerea lor într-o altă limbă destul de dificilă pe alocuri. Privesc deci această listă în limba română și o analizez ca atare. Este una din cele mai bogate pe care am întîmpinat-o sub pana unui critic pentru caracterizarea unui scriitor. Ea poate fi utilizată pentru a ne lămuri unele din particularitățile vocabularului în critica literară, categoriile cu care lucrează aceasta, izvoarele caracterizării critice, stilul critic.

Prima constatare care se poate face este că Goethe admiră în Voltaire nu numai calități estetice, dar și calități intelectuale *(adîncime, spirit, spirit împodobit, spirit sănătos, inteligență)*, apoi calități morale *(merit, noblețe)* și calități sociale, care erau desigur ale vremii sale. Celelalte atribute stabilite de Goethe aparțin toate sferei estetice, dar se referă fie la însușirile operei, fie la însușirile artistului, și anume la aspecte felurite ale puterii lui de creație. Însușiri ale operei, referitoare la particularități ale organizării ei, susceptibile de a fi constatate obiectiv sînt *varietate, abundență, bogăție, strălucire, relief, stil, versificație, armonie, puritate, corectitudine, desăvîrșire.* Printre însușirile artistului unele sînt cu totul generale, în sensul că nu pot fi legate de o impresie particulară, ci rezumă o serie bogată de impresii culese de-a lungul parcurgerii operei întregi. Așa sînt *geniu, talent, intuiție, sentiment, sensibilitate, delicatețe, grație, finețe.* Alte însușiri ale artistului se referă la conținuturi sufletești, ca *sublimitate, adevăr*, altele la daruri ale expresiei, precum *ușurință, proprietate* (de termeni), altele la funcțiuni sufletești, de pildă la funcțiunile afectivității *(căldură, magie)* sau la funcțiunile imaginației *(vivacitate, petulanță, picanterie, ingeniozitate).* Mi s-a părut, examinînd cu atenție seria terminologică a lui Goethe, că o intenție de clasificare există și în ea, totuși nu foarte riguroasă. Autorul pare a voi să respecte o ordine care înaintează de la atribute generale la unele speciale și de la unele care nu pot fi constatate decît prin acte de simpatie cu artistul la altele susceptibile de a fi stabilite obiectiv, din detaliile expresiei. Ordinea aceasta nu este însă strictă, și o nouă clasificare a terminologiei goetheene, după criterii ca cele de mai sus, este posibilă.

Examinînd cuvintele din lista lui Goethe din punctul de vedere al formei lor, observăm alături de cuvinte primare, de etimoni *(geniu, intuiție, talent, merit, spirit, sentiment, gust, inteligență, adevăr, căldură, magie, grație* etc.), cuvinte derivate *(sublimitate, naturalețe, sensibilitate, fecunditate, vivacitate, picanterie, ingeniozitate, puritate, corectitudine* etc.), expresii formate din două cuvinte *(spirit împodobit, spirit sănătos, bun-gust, proprietate de termeni, ton monden).* Altă dată, într-o ana-

liză a portretului clasic, am arătat că vechii scriitori își compuneau portretele prin alăturări de substantive, nu prin caracterizări adjectivale. În portretul Cardinalului de Retz, La Rochefoucauld scrie : „Cardinalul de Retz are multă înălțime și întindere a spiritului, mai multă ostentație decît adevărată mărire a curajului. Are o memorie neobișnuită ; mai multă forță decît politețe în cuvinte ; umoarea comodă, virilitate și slăbiciune etc."[1] Puneam în legătură această procedare a portretiștilor clasici cu psihologia facultăților, dominantă în epoca de unde putem culege exemple ca cele de mai sus. Goethe aparține, după cum se vede, aceleiași faze a portretului moral. Punîndu-se tot din punctul de vedere al unei psihologii a facultăților, caracterizările lui sînt tot substantivale, și atunci cînd nu găsește substantive etimoni le sporește pe acestea prin substantive derivate sau prin expresii substantivale, redate de noi în traducere prin substantiv+adjectiv.

Toate cuvintele din lista lui Goethe exprimă cîte o valoare și dacă ni le închipuim introduse într-o frază ele pot deveni numele predicative ale unor judecăți de valoare. Acestea sînt, în adevăr, felurile de judecăți mai mult utilizate de lucrările criticii literare. Chiar atunci cînd face o constatare, criticul literar prețuiește, exprimă judecăți de valoare, ca, de pildă, în propoziții ca acele care ar dezvolta lista de atribute critice stabilite de Goethe : *Voltaire are adîncime, sublimitate, naturalețe, sensibilitate, bun-gust* etc. Criticul literar este un scriitor care prețuiește, adică cineva care pune în legătură constatările sale cu idealurile omului, arătînd cum acestea se realizează sau eșuează în operele în fața cărora s-a oprit cercetarea sa. Lucrul de care are mai multă nevoie un critic literar este deci o conștiință, adică un sistem activ al idealurilor umane, în opera de prețuire a literaturii. Din această pricină, problema terminologiei critice nu este o simplă problemă tehnică sau de expresie. Cine studiază stilul critic (o lucrare care se face destul de rar), stabilind mulțimea și varietatea ter-

---

[1] *Fazele portretului moral*, în scrierea mea *Figuri și forme literare*, 1946, p. 224. [În ediția noastră, în vol. X, p. 100—120.]

menilor apreciativi de care se folosește un critic, ne dă în același timp o idee despre conștiința acestuia, despre idealurile de care dispune, adică în esență despre *etica* lui.

Conștiința lui Goethe este foarte întinsă în prețuirile sale critice. Ce prețuiește Goethe în Voltaire? Pe artist, dar și pe omul moral și social, însușirile expresiei, ale inteligenței, ale afectivității și ale imaginației, pe omul întreg. Meditarea listei terminologice spicuite din operele lui Goethe m-a făcut să-mi spun că disciplina criticii literare este una din formele cele mai complete ale cunoașterii omului. Ea nu poate fi practicată în cele mai bune condiții decît de acel care dispune de conștiința cea mai bogată, de cel mai întins sistem de referințe etice, care pentru timpul nostru nu poate să nu însemne cunoașterea profundă a valorilor socialismului.

1959

EMINESCU — EDIȚIA CRITICĂ

În mișcarea literară a țării noastre, sarcina editării de texte a pus cercetătorilor probleme dificile, deopotrivă cu acele care au creat mai demult metodele filologice ale criticii de text și ale tehnicii edițiilor. Este evident că aceste probleme au fost mai spinoase pentru acele părți ale literaturii noastre care, ajungînd pînă la noi în manuscrise sau în copii manuscrise, cercetătorii au trebuit să reconstituiască forma lor autentică, uneori ascunsă sub interpolația sau eroarea copiștilor. Pentru literatura secolului al XIX-lea, sarcina editorilor de texte a apărut însă mai ușoară, deoarece autorii au supravegheat ei înșiși tipărirea operelor lor, uneori în ediții succesive, astfel încît, urmărind modificările introduse de scriitori în șirul acestor ediții, nu era greu criticului lor modern să stabilească forma ultimă și, uneori, forma definitivă a operei literare editate de el. Activitatea, atît de apropiată în timp, a marilor scriitori români ai secolului al XIX-lea părea că face inutilă o altă operație critică decît aceea a conformării fidele la ultima versiune tipărită a operelor acestor scriitori, uneori în ediții de opere complecte, apărute în timpul vieții și chiar sub îngrijirea lor. Pînă mai acum cîteva zeci de ani rareori editorii clasicilor români și-au pus o altă problemă decît aceea a reproducerii credincioase. Nimeni nu simțea îndemnul să cerceteze manuscrisele, atunci cînd ele existau, nici să încorporeze în noile ediții acele părți ale

operelor excluse de autori prin voința atît de clar exprimată în pregătirea ultimei lor tipărituri. Așa au fost transmise noilor generații operele lui C. Negruzzi, ale lui Alecsandri, ale lui Odobescu și ale atîtor alți scriitori care au mai apucat să-și întocmească ediția așa-zicînd complectă și definitivă a operelor, testamentul și monumentul lor.

Este evident că nimeni nu poate să nesocotească voința scriitorilor cît privește forma și conținutul operelor transmise de ei posterității. Totuși, pentru conștiința istorică modernă, opera încredințată de un autor viitorimei în forma recomandată de el ca definitivă nu este decît fragmentul unui întreg pe care este greu a-l sustrage voinței de cunoaștere a cercetătorilor. Înainte de forma zisă *definitivă* a unei opere stau versiunile ei anterioare, manuscrise sau tipărite și, printre diferitele tipărituri ale unui scriitor, acele care n-au fost judecate de acesta vrednice a intra în sumarul operelor lui *complecte*. Ce înseamnă însă *definitiv* și *complect* cînd este vorba de lucrarea literară a unei vieți întregi ? O operă poate apărea definitivă unui autor numai pentru că, ajuns la un punct înaintat al carierii lui, autorul nu mai poate aștepta acel moment al viitorului în care propria lui lucrare i-ar apărea într-o lumină nouă și ar face necesare alte modificări ale ei. Rareori apoi operele așa-zise complecte întocmite de autorii înșiși au fost altceva decît antologii, culegeri operate cu criteriile în care a poposit la un moment dat conștiința estetică și socială a acestor autori. *Definitiv* și *complect* nu sînt pentru scriitorul care folosește aceste cuvinte și le înscrie în fruntea edițiilor decît expresii convenționale, capabile să acopere destul de imperfect întregul mai bogat din care versiunile astfel intitulate s-au desprins la un moment dat, adică sub influența unor anumite idei ale timpului în care aceste versiuni au fost întocmite. Cînd un scriitor, ajuns în pragul bătrîneții, alcătuiește ediția definitivă și complectă a operelor lui, el cade în iluzia înșelătoare că timpul s-a suspendat pentru el și că criteriile lui de apreciere literară au ajuns la acea formă absolută care îl îndreptățește să rețină numai ceea ce poate cădea sub incidența acestor criterii și să excludă tot restul. Dar istoricul care

știe că lucrarea timpului nu se oprește niciodată și că cele mai ferme criterii ale prețuirii literare apar ele însele în timp și se schimbă o dată cu el, acest istoric, atent la mobilitatea vremurilor, nu se poate împiedica de a cerceta și de a recompune întregul mai amplu din care s-a desprins fragmentul operei așa-zise definitive și complecte. Este principiul edițiilor critice.

În ce-l privește pe Eminescu, editorii s-au găsit într-o situație deosebită de aceea înfățișată mai sus. Cariera lui Eminescu a luat sfîrșit foarte de timpuriu. Poetul a tipărit în timpul scurtei lui perioade de activitate un număr din creațiile sale, dar un număr cu mult mai mic decît acel al manuscrisului său. Acest manuscris cuprindea apoi variante atît de bogate, scotea la iveală o muncă intensă a atelierului său poetic, fără analogie în manuscrisele altor scriitori dintr-o epocă anterioară. Studiul manuscriselor românești ale secolului al XIX-lea, o lucrare care are nevoie a fi pusă pe baze sistematice, arată că o dată cu Eminescu începe o epocă nouă în literatura română, epoca unei mari rigori artistice. Dacă-l comparăm pe Eminescu cu poeți dinaintea lui din punctul de vedere al preocupării de desăvîrșire artistică, nu poate să nu surprindă caracterul de improvizație al atîtora din operele înaintașilor, în contrast cu felul adînc elaborat al creației lui Eminescu, așa cum îl manifestă manuscrisele sale. Aceste manuscrise scoteau apoi la iveală laturi ale operei eminesciene, teme, atitudini și mijloace literare rămase oarecum acoperite de singura parte publicată a acestei opere. Examinarea modului în care lucra Eminescu, așa cum îl pune în lumină stabilirea cronologiei creației lui, ne arată cum poetul se întoarce uneori după ani de zile la temele părăsite la un moment dat și le duce atunci la forma desăvîrșit închegată a cristalizării ei. Primii cercetători ai manuscrisului eminescian, care apar îndată ce Titu Maiorescu îl încredințează Bibliotecii Academiei Române în 1902, n-au putut să nu întrevadă faptul că opera lui Eminescu este în realitate mult mai bogată decît o arăta acea parte a ei publicată în timpul vieții poetului, sporită apoi cu puținele postume acceptate de Maiorescu în seria edițiilor tipărite de el. În fine, citirea manuscriselor dădea posibilitatea cercetătorilor să

stabilească forme de limbă și să corecteze lecțiuni greșite, perpetuate prin toate retipăririle poeziilor lui Eminescu.

Scopul studierii manuscrisului eminescian putea fi, așadar, întreit: prezentarea întregei munci de laborator a lui Eminescu, întregirea operei eminesciene prin publicarea postumelor, stabilirea formei autentice a textului marelui poet. Acest întreit scop a fost atins în măsuri diferite de către cercetătorii ceva mai vechi ai manuscriselor eminesciene: Nerva Hodoș, Ilarie Chendi, I. A. Rădulescu, I. Scurtu, C. Botez, G. Ibrăileanu. În 1932 încep cercetările eminesciene ale lui G. Călinescu, care, în seria volumelor *Opera lui Mihai Eminescu*, I-V, 1933-1936, dă o primă valorificare mai completă a vastului manuscris eminescian. Problema ediției critice a întregei opere a lui Eminescu, așa cum o întrevăzuseră primii cercetători ai manuscrisului și întreaga conștiință literară a țării, avertizată de acei primi cercetători și de rezultatele sondajelor făcute de ei la răstimpuri, această problemă, una din cele mai însemnate ale filologiei românești, începe a-și găsi soluția îndată ce, în 1939, D. Panaitescu-Perpessicius începe să publice marea sa ediție critică, ajunsă acum la al cincilea volum, de curînd apărut în Editura Academiei Republicii Populare Române.

Sînt douăzeci de ani de cînd Perpessicius se consacră acestei monumentale lucrări. Rareori s-a produs o mai fericită întîlnire între un temperament și o muncă literară. Perpessicius a pus în serviciul sarcinei asumate o lungă stăruință, exactitate și minuție, o mare probitate intelectuală. Primul volum al ediției cuprinde poeziile tipărite în timpul vieții poetului, cu toate amendațiile de rigoare, apoi notele și variantele unei părți din aceste poezii; al doilea și al treilea volum conțin variantele restului poeziilor cuprinse în cel dintîi, împreună cu continuarea notelor de istorie literară necesare unei mai depline înțelegeri a operei eminesciene. Cele mai multe din edițiile critice cunoscute au notat în variante diferențele dintre edițiile succesive sau formele închegate ale manuscriselor. Perpessicius a dat mult mai mult decît atît, urmărind întreaga evoluție a textului manuscris, de la prima așternere pe hîrtie, prin toate formele in-

termediare prin care a trecut gîndirea poetului, pînă la închegarea lor ultimă. A fost o muncă uriașă, sporită prin nenumăratele dificultăți ale descifrării slovei eminesciene, cu puține analogii în lucrările criticei moderne. Trebuie să fi încercat tu însuți o astfel de lucrare pentru a putea aprecia enorma cantitate de muncă, migala și scrupulul care au ieșit biruitoare în lucrarea editorială a lui Perpessicius. Rareori a fost descris într-un mod atît de complect întregul proces al unei creații poetice. După ce a reconstituit astfel toate etapele creației, cu nesfîrșitele lor oscilații, editorul a încercat și în cele mai multe cazuri a reușit să stabilească data compunerii diferitelor bucăți, oferindu-ne astfel prima încercare de cronologie internă a creației eminesciene. În fine, ediția urmărește toate împrejurările care pot fi puse în legătură cu diferitele poezii, ecourile istorice și biografice înregistrate de ele, răsunetele lor în critica contemporană și în interpretările mai tîrzii, folosind întinsele cunoștințe de istorie literară ale alcătuitorului ei. Critica eminesciană a făcut un enorm pas înainte o dată cu marea lucrare a lui Perpessicius, nu numai prin autenticitatea textului pe care i-l pune la dispoziție, dar și prin nesfîrșitele precizări stabilite acum pentru întîia oară, prin gruparea unui imens material de fapte și date. Se poate spune chiar că abia acum, după vasta recenziune a lui Perpessicius, critica eminesciană poate înainta liberă către scopurile înțelegerii sociale și estetice a operei marelui poet. Foloasele acestor lucrări vor apărea mereu mai limpezi pe măsură ce viitorii critici vor asimila toate rezultatele cercetării lui Perpessicius. Trebuie să adăugăm că aceste foloase vor putea fi semnalate nu numai în lucrările criticii literare, dar și în acele ale esteticei și ale psihologiei creației, care vor putea primi noi îndrumări din luminile proiectate asupra unuia din cele mai active ateliere literare.

Al patrulea volum al ediției, consacrat postumelor, și cel de al cincilea, cuprinzînd notele și variantele acestora, îmbogățite cu unele din improvizațiile fugare ale poetului („Exerciții și moloz") și cu apocrifele, sînt printre cele mai importante ale seriei întregi. Valoarea postumelor a fost recunoscută din primul moment al

cercetării manuscriselor, totuși multă vreme o parte a criticii a protestat împotriva publicării acelei părți a operii eminesciene pe care autorul ei n-a destinat-o el însuși tiparului. Studierea mai de aproape a postumelor a dus însă la descoperirea unor compuneri de o frumusețe artistică atît de înaltă și cunoașterea mai apropiată a felului în care lucra poetul a pus în lumină faptul că nici una din inspirațiile lui n-ar fi lipsit de a deveni mai tîrziu obiectul unei noi elaborări perfecte, încît s-a stabilit părerea că cititorii poeziei lui Eminescu, și mai cu seamă cercetătorii ei, nu pot fi privați de cunoașterea întregei creații eminesciene. Eminescu a dobîndit pentru publicul românesc o însemnătate atît de mare, răsunetul ei în masele cele mai largi a devenit atît de imens și atît de adînc, încît nici una din scînteierile gîndirii lui nu mai poate rămîne indiferentă poporului român. Astfel de considerații ar legitima singure întreprinderea publicării postumelor și a variantelor lor, adică întregirea fragmentului publicat de autor cu tot ceea ce îi adaugă cunoașterea totalității din care fragmentul s-a desprins. Mai există însă încă o împrejurare care justifică pe deplin publicarea postumelor și studierea lor în note și variante. Eminescu a trecut prin trei faze de creație : în cea dintîi, cuprinzînd poeziile din *Familia* și din alte cîteva publicații, în epoca dintre 1866 și 1869, Eminescu n-ajunge încă la conștiința deplinei lui originalități, este debitor într-o măsură destul de întinsă poeților înaintași, lui Heliade, lui Alecsandri și lui Bolintineanu. În a doua fază, pînă pe la 1877, întîmpinăm un Eminescu titanic, aplecat adeseori asupra unor compuneri de mari proporții, cultivînd teme de basm și altele ale vechii mitologii nordice și autohtone, dînd expresie unor sentimente de revoltă. Această fază se prelungește prin unele reluări ale poetului și în epoca următoare, totuși aceasta din urmă se caracterizează prin trecerea către o nouă tematică, prin preferința arătată compunerilor mai scurte și prin evoluția către formele clasice ale expresiei. Deși din faza intermediară a creației eminesciene au pătruns în operele publicate de poet bucăți precum *Împărat și proletar*, *Strigoii* sau fragmentul *Egipetul*, nu această fază a fost aceea mai bine pusă în lumină în volumul de

poezii publicat de Maiorescu în epoca boalii poetului și în numeroasele reeditări ale acestui volum. Postumele acceptate de Maiorescu n-au aparținut fazei intermediare, și imaginea unui Eminescu titanic și revoltat a rămas aproape necunoscută generațiilor de cititori care au cunoscut opera poetului din numeroasele realizări ale prototipului maiorescian. Importanța publicării tuturor postumelor provine deci din faptul că prin ele apare figura unui Eminescu aproape nou, rămas multă vreme acoperit de directivele critice ale lui Maiorescu și nu mai puțin de tendințele lui politice și sociale. Astăzi însă cînd se încearcă o nouă valorificare a întregului patrimoniu literar este necesar ca *adevărata* figură a lui Eminescu, adică *întreaga* lui figură, să fie reînviată în sintezele critice care se pregătesc. Ediția lui Perpessicius și mai cu seamă volumele închinate postumelor ies în întîmpinarea acestei nevoi.

Perpessicius nu se găsește la sfîrșitul lucrării sale. În prefața volumului I, editorul socotea că va avea nevoie de 14 volume. Astăzi cred că numărul volumelor socotite necesare este superior prevederilor de acum douăzeci de ani. Îi doresc lui Perpessicius să ducă la capăt întreprinderea lui literară de o valoare națională atît de mare și nu mă îndoiesc că, pus în bune condiții de lucru, sprijinit de o echipă de colaboratori care să-l ajute în lucrările materiale ale ediției, pe care privirile sale ostenite într-una din cele mai grele lucrări filologice ale vremii noastre nu le mai pot face singure, zelul și devotamentul său pilduitor nu se vor dezminți niciodată.

1959

METODA DE CERCETARE ÎN ISTORIA LITERARĂ

Acum cîtva timp, scriind despre *Predarea în Universități*, observam că literatura problemei este ca și inexistentă, așa încît mă vedeam constrîns să folosesc rezultatele experienței proprii. Astăzi, abordînd un subiect analog, cerut de împrejurarea consfătuirii cu unii colegi mai tineri, trebuie să remarc că, în legătură cu această nouă temă, literatura este mult mai bogată. Mulți istorici literari au simțit nevoia, într-un moment relativ înaintat al cercetării lor, să înfățișeze principiile care li s-au clarificat în cursul acestei cercetări, pentru a dobîndi mai multă siguranță în propriile lor lucrări viitoare sau pentru a le recomanda acelora care încep și se pregătesc să-i urmeze pe drumurile investigației. Totuși, nici de data aceasta, deși mi-ar fi mult mai la îndemînă, nu voi da un referat asupra stării problemei, înfățișînd ce au găsit și ce au recomandat alții, chiar dacă aceștia au fost maeștri reputați ai disciplinei noastre, ci mă voi limita, și acum, să extrag regulile metodei în istoria literară așa cum mi s-au limpezit mie însumi în șirul anilor consacrați unor astfel de probleme. Metoda este un capitol al reflecției practice, așa cum este morala, chiar dacă ea se va aplica unor îndeletniciri teoretice. Metoda este ansamblul principiilor de comportare în științe, adică al atitudinilor practice și active pe care un cercetător le ia față de problemele lui. Într-un astfel de domeniu, prețuiește mai mult decît ce ai putut învăța de la alții ceea

ce ţi-a apărut ţie în timpul lucrărilor tale. Este interesant de remarcat, în această privinţă, că părintele metodologiei moderne, Descartes, în *Discours de la méthode*, prezintă ideile sale aşa cum le-a cucerit în timpul unei vieţi pline de evenimente şi, prin urmare, ca pe un capitol al autobiografiei lui. Rezultă oare de aci că un cercetător n-are nimic de învăţat de la predecesori şi că, în cursul generaţiilor, reflecţia asupra metodei trebuie mereu reluată de la început? Nu, nicidecum. În metodologia cercetării ştiinţifice rezultatele se pot însuma şi progresul este incontestabil, dar cerem neapărat celui care i se consacră să fi dat o parte a vieţii sale ştiinţei şi să pună la baza principiilor lui experienţa personală. Fără acest ecou uman, topit în rezultatele lor, regulile metodologilor ştiinţei mi se par puţin convingătoare. În acest spirit notez, mai jos, cîteva reflecţii personale.

CERCETAREA CA FORMĂ DE VIAŢĂ

Cercetarea în istoria literară, ca orice cercetare ştiinţifică, este o formă de viaţă. Acesta este primul principiu pe care trebuie să-l notez, cel mai însemnat din cîte se pot formula. Zadarnic ne-am înarma cu metodele cele mai bune şi ne-am înconjura cu toate instrumentele ştiinţei, bibliografii bogate, lucrări de referinţă, întreaga literatură a problemei luată în considerare. Toate acestea îţi vor fi de puţin ajutor dacă nu faci din ştiinţă ocupaţia ta de căpetenie, scopul vieţii tale. Nu poţi fi istoric literar dacă dai o parte întinsă a timpului tău altor îndeletniciri decît acelora ale specialităţii. Continuitatea preocupărilor, o anumită direcţie dată atenţiei, miile de lucruri învăţate într-o epocă mai mult sau mai puţin lungă, cunoştinţa tuturor izvoarelor, chiar a celor mai modeste, îndemînarea tehnică în strîngerea, sistematizarea şi conservarea referinţelor, toate acestea garantează succesul în lucrările istoriei literare, ca în lucrările oricăror altor ştiinţe. Evident, există învăţaţi cu o sferă variată de preocupări şi care au putut deveni specialişti temeinici în mai multe domenii. Voi cita cazul unui H. Taine, ale cărui rezultate sînt în multe privinţe depă-

șite, dar care, în epoca lui, a adus contribuții importante în istorie, istorie și critică literară, istoria artelor, psihologie și estetică. Asemănător, întrucîtva, a fost cazul lui Al. Odobescu, scriitor, arheolog, folclorist, filolog. Întinse și foarte variate preocupări au avut și B. P. Hasdeu sau N. Iorga. Astfel de cazuri sînt însă destul de rare, încît le putem considera ca pe niște excepții. Ele au apărut mai ales în faze anterioare ale științelor, cînd exista nevoia organizării mai multor domenii dintr-o dată. Aceste cazuri reapar apoi în acele momente cînd specializarea prea minuțioasă, pierderea punctului de vedere al totalității, nevoia de a apropia domeniile între ele și a pregăti sintezele necesare impun nevoia unor astfel de învățați. Ivirea acestora răspunde apoi unei trebuințe viu simțite în acele țări, cum sînt țările socialiste, unde se clădește o cultură nouă, încît apariția savanților cu larg orizont, capabili de sinteză, răspunde unei chemări a vremii. Cînd însă nu ți-e dat să faci parte din rîndul acestora, atunci consacrarea statornică sarcinilor cercetării de istorie literară este cea dintîi dintre condițiile succesului ei. Nu poate fi istoric literar decît cel care trăiește ca istoric literar, dînd partea cea mai întinsă a timpului activității și gîndurilor sale problemelor lui. Discontinuitatea, munca întreruptă sau întîmplătoare, improvizația sînt primejdiile cele mai mari ale cercetării, ale oricărei cercetări.

PROFESOR ȘI CERCETĂTOR

Poate un profesor (din învățămîntul superior sau mediu) să fie și cercetător ? O astfel de întrebare se ivește neapărat la începutul unei expuneri ca cea de față. Profesorul transmite cunoștințe ; cercetătorul le îmbogățește. Nu cumva atunci între cele două îndeletniciri există o deosebire prin care exercitarea uneia face imposibilă pe cea de-a doua ? Am cunoscut profesori corecți care, în timpul unei cariere întregi, n-au putut aduce nimic nou în disciplina predată de ei. Singura preocupare a acestora era să asimileze temeinic cunoștințele unui domeniu, la un nivel oarecare al specializării, să le clarifice și să le

sistematizeze mai întîi pentru ei înșiși, în scopul de a le înfățișa apoi elevilor sau studenților lor. Mărturisesc că un astfel de tip profesional îmi inspiră stimă, deși limitarea lui este evidentă, cum voi arăta ceva mai departe. Am întîlnit și profesori consacrați cercetării, capabili să sporească adevărurile științei lor și, uneori, o îmbogățesc de fapt, dar care la catedră sînt distrați, puțin punctuali și neconștiincioși. Printre acești din urmă profesori se remarcă tipul profesional al aceluia care scoate din consacrarea sa unei sarcini, judecată ca mai înaltă, scuza felului inexact de a-și îndeplini îndatoririle. Din categoria acestor titulari de istorie literară fac parte aceia care invocă necontenit alibiul lucrărilor proprii și dispar pentru intervale mai mult sau mai puțin lungi de la catedre, apoi toți profesorii care nu expun, în cursul lor, întreaga legătură de fapte și de idei ale specialității, ci numai părți ale ei, pe cele ale cercetării întreprinse la un moment dat. Pe aceștia din urmă îi pot admira, mai cu seamă cînd rezultatele lor științifice sînt cu totul remarcabile, dar stima pe care le-o pot da ca profesori este mult mai mică.

Există însă posibilitatea de a fi în același timp cercetător și profesor ? Cred că această posibilitate există. Ba chiar socotesc că existența cercetătorului în profesor este o condiție a bunei întocmiri profesionale a acestuia din urmă. Studiind domeniul specialității sale, pentru a-l transmite acelora care-și așteaptă de la el inițierea în același domeniu, nu se poate ca profesorul să nu observe punctele în care rezultatele investigației anterioare au rămas incomplete sau contradictorii. Chiar sarcina bunei asimilări și clarificări a unei sfere de cunoștințe îl obligă pe profesor a le întregi și a le pune de acord. Transmisiunea unei științe îndeamnă deci la cercetarea ei. Profesorul se întregește, în chip firesc, prin cercetător. Între cele două tipuri profesionale nu există opoziție. Și, de fapt, toți istoricii literari de oarecare însemnătate au fost și profesori, și lucrările lor științifice s-au desfășurat în legătură cu activitatea lor la catedră. Este motivul pentru care pot adresa aceste considerații asupra metodei în istoria literară unei adunări de profesori.

Prima grijă a istoricului literar trebuie să fie alegerea și precizarea temei de cercetat. Multe lucrări ale științei nu ajung la rezultatele dorite și așteptate din pricina felului vag, imprecis în care este formulată tema lor. În alte cazuri, tema este destul de precis formulată, dar cel ce și-a asumat-o nu izbutește să rămînă între limitele ei, dă expresiei din titlu un înțeles prea larg și, din această pricină, se pierde în considerații lăturalnice, pe care nu ajunge să le unifice, să le facă a converge către un rezultat precis. Numim un astfel de neajuns : *prolixitate*. În cursul unei activități didactice destul de lungi, am avut adeseori de examinat lucrări de doctorat, de aspirantură sau altele, uneori foarte întinse, care sufereau de defectul prolixității. Porneam după indicația temei formulată în titlu, dar eram mereu atras pe cărări ocolite, din pricină că tema nu se precizase mai întîi în mintea autorului. Odată am citit o lucrare intitulată : *Elementul popular în poezia lui Eminescu*. Un astfel de titlu făgăduia ceva. Îmi închipuiam că autorul îmi va arăta temele folclorice ale poeziei eminesciene, concepțiile de viață ale poporului, procedeele de stil sau formele de versificație culese din același izvor, lexicul și variantele morfologice populare și regionale, locuțiunile, expresiile sau proverbele împrumutate de Eminescu din vorbirea poporului. Cercetarea cuprindea cîte ceva din toate acestea, expuse, de altfel, într-o anumită neorînduială, dînd formulei — *elementul popular* — un înțeles cu mult prea larg, paragrafe sau capitole întregi îmi vorbeau despre reflectarea vieții istorice a poporului român în poezia eminesciană, despre simțămîntul patriotic al poetului, despre atitudinile lui populare, încît, încălcînd toate hotarele și amestecînd mai multe domenii, întregul devenea prolix și confuz. Dau acest exemplu pentru a arăta ce primejdie poate pîndi o lucrare de istorie literară și cum precizarea foarte strictă a temei este prima ei îndatorire.

Precizarea unei teme presupune două acțiuni simultane : una de *excludere*, alta de *concentrare*. Multe sînt ademenirile la care este supus un autor care ia condeiul

în mînă. Asociațiile de idei se pot prezenta cu îmbelșugare în fiecare moment. Prima datorie a cercetătorului este să reziste la ademenirile acestor asociații de idei. Măiestria în cercetare se arată, în primul rînd, în puterea de a sacrifica o parte din gîndurile care se prezintă, de a exclude pe unele și de a reține pe altele, de a alege și de a limita. După ce te-ai înarmat astfel împotriva solicitărilor neesențiale și întîmplătoare, după ce ai ocolit pericolul prolixității și confuziei, mai trebuie să știi să te concentrezi asupra obiectului care a dobîndit, pentru tine, un relief precis și limite clare. Găsește, pentru a indica un astfel de obiect, o expresie potrivită. Anunț-o în titlu. Ține-te de acesta. Nu încerca să dai altceva decît făgăduiești. Nici mai mult, nici mai puțin. Nu fi nici prolix, nici sărăcăcios.

INIȚIEREA ÎN BIBLIOTECĂ

Nu totdeauna, și mai ales nu totdeauna la începuturile activității lui, un istoric literar lucrează în vederea unei cercetări anume, adică urmărind un subiect cert și propunîndu-și să compună o lucrare destinată publicării. Este nevoie de o fază de inițiere într-o bibliotecă. Astfel de faze se pot intercala apoi între răstimpurile acordate unor cercetări cu obiect precis, pentru a întregi acea inițiere bibliotecară, nu ușor de obținut într-o scurtă vreme și dintr-o singură dată.

Ce înseamnă a te iniția într-o bibliotecă, într-o mare bibliotecă, cum trebuie să fie aceea pe care un istoric literar se cuvine a o alege ca locul principal al îndeletnicirilor lui, acolo unde își va petrece timpul ani de zile, zeci de ani de zile ? Mai întîi a-i cunoaște foarte bine fișierul, ca și toate acele instrumente de evidență pe care o mare bibliotecă le publică. Trebuie să ajungi a cunoaște tot ce cuprinde o bibliotecă în sfera intereselor tale științifice, ca periodice, cărți și manuscrise, și tot ce continuă a intra în depozitele ei, în același sens. O astfel de sarcină pare cu neputință de executat cînd este vorba de o bibliotecă cu sute de mii sau milioane de

titluri, încît ea alcătuieşte mai mult termenul ideal către care trebuie să se silească istoricul literar şi de care, prin hărnicia lui, se apropie într-un grad mai mic sau mai mare. Faţă de imensitatea sarcinii, se impune şi revenirea la activitatea de iniţiere în bibliotecă, în toate răstimpurile lăsate libere de încheierea unei cercetări anumite.

Un istoric literar cu o bună pregătire trebuie să fi avut în mînă şi să fi parcurs toate operele autorilor de oarecare însemnătate din istoria unei literaturi. Trebuie să cunoască toate ediţiile lor şi particularităţile acestora. Trebuie să fi răsfoit toate periodicele literare şi celelalte publicaţii care au consacrat literaturii o parte din sumarele lor. Cunoaşterea amănunţită a periodicelor este mai ales esenţială pentru o literatură cum este literatura română, unde prea puţini autori s-au bucurat pînă acum de prezentarea lor într-o ediţie critică. Se impune, la fel, cunoaşterea manuscriselor sau a acelor colecţii care le-au publicat. Cînd este vorba de manuscrise aparţinînd unor secole care au folosit un sistem deosebit de scriere sau prezintă forme de limbă diferite de cele de azi, istoricul literar doritor să se specializeze pentru perioadele mai vechi ale evoluţiei literare trebuie să dobîndească cunoştinţele unui paleograf şi ale unui istoric al limbii.

În timpul dăruit iniţierii într-o bibliotecă, se înţelege că istoricul literar nu trebuie să rămînă pasiv. El trebuie să noteze mereu şi cu hărnicie, constituindu-şi bibliografii analitice pentru uzul propriu. Şi fiindcă rareori o bibliotecă este atît de completă încît cercetătorul să se poată dispensa de cunoaşterea altor colecţii importante de periodice, cărţi şi manuscrise, este recomandabilă şi deplasarea la acestea din urmă, pentru a ajunge să cunoască toate izvoarele sau, cel puţin, locul unde ele se găsesc. Evident, bibliografiile existente, generale şi speciale, publicate ca volume separate sau incluse în tratate sau monografii, apoi tablele de materii ale marilor periodice, cataloagele de documente şi corespondenţă, toate acestea ajută pe istoricul literar să se informeze şi îi deschid drumurile către surse.

Ar fi, desigur, binevenit un catalog colectiv de istorie literară, analog acelora care s-au făcut pentru medicină și chimie, adică o publicație care să indice biblioteca publică unde se găsesc diferitele ediții de opere, periodicele (cu însemnarea exactă a anilor sau numerelor existente), manuscrisele. Nevoile cercetării reclamă, de asemenea, o bibliografie generală a literaturii române. O astfel de lucrare se pregătește, în prezent, la Biblioteca Academiei R.P.R., și ea va cuprinde, conform planului de lucru elaborat din vreme, pe lîngă datele biografice sumare ale fiecărui autor, indicarea revistelor cu mențiunea anilor în care apare colaborarea fiecăruia, lista completă a volumelor antume și postume cu toate edițiile lor, a traducerilor în limbi străine, a referințelor biografice, critice și istorice, apărute în țară sau în străinătate, a documentelor inconografice. Cînd această lucrare va vedea lumina tiparului, cercetările de istorie literară vor fi înzestrate cu un instrument de lucru de o deosebită însemnătate.

În ce ordine trebuie să se succeadă lucrările de inițiere în bibliotecă ? Cel care se pregătește pentru activitatea istoriei literare trebuie să înceapă cu primele epoci ale acesteia și să înainteze treptat către epocile mai noi ? Nu cred că este necesară această ordine rigidă în munca de inițiere. De obicei, cei care se pregătesc pentru disciplina noastră (sau chiar cei care au și ajuns la unele rezultate ale cercetării) procedează într-un mod mai puțin riguros, amintind procedările naturii. Cine a răsfoit vreodată un tratat de embriologie a întîlnit, desigur, printre figurile care-l ilustrează, pe cele ale oaselor în formația lor treptată. În cartilajul menit a deveni un os se formează diferite puncte de calcificare, oarecum îndepărtate între ele, dar care, la un moment dat, se unesc. Din mai multe puncte ale calcificării se formează, pînă la urmă, osul întreg. Tot astfel, lucrînd într-o bibliotecă și strîngînd informația pentru o problemă sau alta, din epoci diferite, și lăsînd ca legăturile să se stabilească oarecum de la sine, ajungi la un moment, pe care nu trebuie să ți-l închipui prea apropiat, să stăpînești întregul evoluției literare și să desăvîrșești inițierea în bibliotecă.

După o anumită sistematizare a ştiinţelor, istoria literară este o ramură o filologiei, aceasta din urmă fiind ştiinţa textelor scrise, mai ales a textelor literaturii frumoase. Zic : *mai ales*, fiindcă, în realitate, filologia îşi poate propune şi cunoaşterea altor texte, politice sau filozofice. În acest din urmă caz, prin studiul atent al textelor publicate sau manuscrise, s-a format o filologie marxistă, cu rezultate de seamă în secolul al XX-lea. După părerea reprezentată aici, istoria literară nu se poate reduce la filologie, fiindcă, pornind de la textele literare, ea tinde să le lege de întreguri mai largi, să le explice ca pe nişte documente ale istoriei unui popor şi ale culturii lui, să le aprecieze ca pe nişte lucrări de artă. Istoria literară se leagă astfel cu toate ştiinţele spiritului şi, ca atare, menţinerea ei în simplul plan filologic o condamnă la o îngustime a perspectivei, depăşită de multă vreme de dezvoltarea modernă a ştiinţei.

Dar dacă istoria literară nu este numai o ramură a filologiei, aceasta rămîne temelia ei indispensabilă. Prima lucrare a istoricului literar este aceea a cunoaşterii foarte atente şi complete a textelor pe care urmează apoi să le explice istoric şi să le aprecieze estetic. Am asistat, pe vremuri, la o polemică literară care m-a făcut să reflectez la primejdiile legate de parcurgerea distrată, fără disciplină filologică, a textelor. Un critic literar, cu un rol destul de însemnat în epoca lui şi nelipsit de merite, analizînd poezia *Somnoroase păsărele* de Eminescu, susţinuse ideea că urarea cuprinsă în fiecare strofă : *Noapte bună, Dormi în pace* etc. se adresează fiinţei sau fiinţelor evocate în aceeaşi strofă. Deci, în strofa :

Doar izvoarele suspină,
Pe cînd codrul negru tace ;
Dorm şi florile-n grădină —
Dormi în pace !

criticul credea că urarea de la sfîrşitul strofei se adresează florilor. Un replicant a observat atunci că dacă urarea s-ar fi adresat florilor poetul n-ar fi zis *dormi*

în pace, ci *dormiți în pace*. Criticul a răspuns că observația poate fi justă din punct de vedere gramatical, dar că esteticește este adevărat altfel, fiindcă este mai frumos. Răspunsul nu era serios. Necitind atent, filologicește, criticul nu înțelesese deloc poezia lui Eminescu, care este un cîntec îmbietor la somn, un *cîntec de leagăn*, adresat unui copil sau unei iubite reprezentate ca un copil. Mai cunosc cîteva cazuri de același fel, care depășesc nivelul bunului-simț, suficient în cazul de față, și pe care le voi povesti odată, dacă voi găsi timpul să scriu amintiri.

Deci cunoașterea foarte exactă a textelor, întreprinsă cu *acribie* (un cuvînt grecesc întrebuințat de filologi pentru a desemna exactitatea minuțioasă în lucrări) este prima condiție a cercetărilor de istorie literară. Această atitudine nu se poate mulțumi cu lectura care reține dintr-un text, de pildă dintr-o narațiune, numai înlănțuirea faptelor narate, subiectul ei. Istoricul literar, dublat de un filolog, trebuie să observe toate faptele de limbă, de pildă variantele fonetice sau morfologice populare sau regionale, fiindcă stabilirea acestora îl va ajuta să priceapă legătura autorului cu un anumit mediu social, prin care explicația textului va deveni mai lesnicioasă. Tot atît de revelatoare este observarea sferei lexicale a unui text. Deși un autor are la dispoziția lui toate cuvintele limbii și le poate întrebuința pe toate sau un mare număr din ele, există autori cu o sferă verbală mai mult sau mai puțin întinsă. S-a observat astfel că sfera lexicală a clasicilor este mai puțin bogată decît a romanticilor. Pe de altă parte, autorii folosesc cu precădere cuvintele dintr-un anumit sector al sferei lexicale generale. Limba autorilor, în textele lor, are un caracter structural, adică prezintă între ele anumite afinități și întregesc o unitate. Este caracteristică, de pildă, pentru Mihail Sadoveanu mulțimea cuvintelor care desemnează aspectele naturii, fauna, flora, reliefurile solului și alte aspecte peisagistice, fenomenele meteorologice etc. Printre cuvintele unui text, unele cuvinte apar mai des, fiindcă se leagă de tema lui sau de felurile obișnuite ale reacțiunii emotive sau intelectuale a autorilor

studiați. Sînt așa-numitele *cuvinte-temă* sau *cuvinte-cheie*, niște expresii cu care lucrează cercetările lingvistice și stilistice mai noi. Pentru înțelegerea filologică a unui text, mari servicii mai poate aduce notarea locuțiunilor, a expresiilor, a proverbelor lui, a tuturor unităților frazeologice prin care devine evidentă lumea de unde vine un *scriitor, mediul lui social*. Pentru caracterizarea unui text, o deosebită însemnătate are și studiul construcțiilor unui text, relativa frecvență a frazelor nominale sau verbale, juxtapunerea frazelor, ca în exprimarea orală, sau construcțiile cu multe determinări subordinative, ca în stilul scriptic sau în vorbirea autorilor. Nu voi enumera aici toate problemele pe care le poate urmări un istoric literar într-un text examinat din punctul de vedere al particularităților lui lingvistice și stilistice, adică drept un document al unei anumite situații sociale, ca și al modului scriitorilor de a se exprima, prin care devin evidente natura fanteziei lor, viziunea lor despre lume și caracterele reacției lor intelectuale și afective față de realitate.

O astfel de cercetare, adică citirea în adîncime a unui text, citirea lui cu metode filologice, nu este posibilă decît dacă istoricul literar s-a bucurat de o bună pregătire lingvistică. În această privință se poate stabili un principiu care poate fi recomandat celor doritori să se consacre istoriei literare. Ca profesor al Facultății de Filologie din București, am observat printre studenți două categorii, dintre care una se simte mai atrasă de problemele limbii, pe cînd cealaltă manifestă mai mult interes pentru literatură. Fiecare din aceste categorii privește cu un fals sentiment de superioritate față de cealaltă. Practica cercetării mi-a arătat însă că studiul limbii nu poate atinge toate rezultatele lui virtuale decît în acela al textelor literare, iar studiul acestora din urmă este imposibil fără pregătire lingvistică. Un istoric literar neatent la faptele de expresie alunecă ușor către generalizarea superficială și spre frazeologia impresionistă. Nu se poate deci recomanda îndeajuns istoricilor literari o bună inițiere lingvistică prealabilă.

ANALIZĂ ȘI SINTEZĂ

Un învățat străin a spus odată că după treizeci de ani de analiză își poate permite o singură oră de sinteză. Acest învățat era un istoric, și din butada lui se poate extrage îndrumarea că orice lucrare de sinteză, adică de expunere a unui întreg domeniu, trebuie pregătită printr-o minuțioasă cercetare a detaliilor, adică printr-o lungă și laborioasă activitate de analiză, de strîngere a întregii informații necesare, de cunoaștere a tuturor izvoarelor, de grupare a tuturor faptelor. Învățatul despre care vorbesc era un cercetător din epoca pozitivismului, și directiva acestui curent a fost de mare folos pentru crearea metodelor menite să dea științei întreaga ei temelie necesară de fapte. Oricîte rezerve am avea față de pozitivism ca agnosticism gnoseologic, nu putem să nu-i recunoaștem utilitatea în acțiunea lui de a asigura bazele concrete ale științei. Înainte de pozitivism, istoria proceda cu prea mare ușurință la sinteze, și expunerile filozofic-sintetice ale istoriei apărute în romantism s-au învechit cu ușurință, din pricina infirmării pe care le-a adus-o analiza minuțioasă a documentelor și cunoașterea mai exactă a faptelor.

Dar, deși un sfat ca acela împărtășit de savantul amintit își păstrează întreaga valoare, știu foarte bine că tocmai tinerii cercetători au adeseori tendința de a trece cu grabă la lucrările de sinteză, fără să aștepte temeinica lor preparație analitică. În această privință, vreau să amintesc o împrejurare pe care Karl Groos, fostul meu profesor din Germania, a povestit-o în autobiografia lui intelectuală (*Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, II, Bd., 1921). K. Groos povestește că una din primele lui lucrări purta pe copertă titlul *Einleitung in die Aesthetik von Karl Groos* și că cuvintele acestui titlu erau astfel grupate încît se putea înțelege că estetica despre care era vorba nu era estetica în general, ci tocmai estetica lui Karl Groos. Împrejurarea este caracteristică, fiindcă mulți dintre tinerii cercetători, și nu cei mai lipsiți de talent, au înclinarea să pornească îndată la sistematizarea întregului lor domeniu. Îmi amintesc că eu însumi, atunci cînd meditam la primele lu-

crări, a trebuit să combat această înclinație și că am simțit ca un semn al progresului intelectual momentul cînd am izbutit să mă limitez, alegîndu-mi teme de cercetare mai puțin pretențioase, mai restrînse, teme analitice.

Un istoric literar pornește deci pe un drum bun atunci cînd începe prin lucrări de critică de texte, comparînd edițiile între ele, pe acestea cu manuscrisele, cînd le comentează din punct de vedere filologic și istoric, adică atunci cînd prepară o ediție critică. O astfel de lucrare formează disciplina filologică a istoricului literar, aceea care-l va ajuta în toate lucrările lui viitoare. Desigur, ediția critică a întregii opere a unui autor este o lucrare vastă, și există cercetători care și-au consacrat întreaga lor existență unei astfel de opere. Mă gîndesc mai ales la acele ediții care conțin în aparatul lor critic note atît de bogate referitoare la implicațiile istorice și istoric-literare ale textelor, la geneza lor urmărită în succesiunea variantelor manuscrise și în raport cu împrejurarea istorică și biografică din care au răsărit, la răsunetul lor în epocă și mai tîrziu, la mobilizarea întregului material de referințe în legătură cu ele, probleme atît de numeroase și care cer o informație atît de întinsă încît un cercetător la începuturile lui nu poate singur să le soluționeze. De aceea nu este recomandat unui tînăr istoric literar să se angajeze într-o lucrare atît de grea, ci numai pentru o parte a ei, propunîndu-și, de pildă, editarea critică a unui text relativ restrîns.

Alte lucrări analitice recomandabile pentru începuturile unei activități de istoric literar sînt bibliografiile analitice, publicarea de documente literare, cum ar fi colecțiile de scrisori, memoriile sau jurnalele intime, date biografice noi, culese din manuscrisele autorilor, din izvoare literare contemporane cu autorii sau din fonduri arhivistice. Înainte de a privi larg peste un domeniu și de a cuprinde cu vederea întreaga linie a orizontului, îi este necesară cercetătorului investigarea amănuntului. Se formează astfel acele deprinderi de muncă exactă și minuțioasă, acele virtuți ale caracterului în cercetare care îi vor fi de folos istoricului literar în timpul întregii lui cariere. Dar, deși această fază a lucrărilor este ab-

solut necesară, există istorici ai literaturii care n-o depășesc niciodată. Cunoscătorii mediilor științifice au întîlnit, desigur, pe acei răbdători glosatori, care nu părăsesc niciodată locul lor din bibliotecă și, în timpul unei vieți întregi, nu izbutesc să dea mai mult decît rezultatele lungii și migăloasei investigații a cărților vechi, a periodicelor, a manuscriselor. Am o deosebită simpatie pentru acest tip omenesc, pentru modestia, onestitatea și statornicia lui, dar n-aș îndrăzni să-l dau ca exemplu. Materialul de fapte cere prelucrarea lui, introducerea lui într-un edificiu, sinteza. Aștept deci pe istoricul literar să ajungă la lucrările de sinteză. Dar care sînt aceste lucrări ?

Una din ele este biografia. Biografia este și un gen literar. L-au ilustrat mari maeștri, începînd cu Sainte-Beuve. Studiul biografiilor, în operele acestora, ne arată însă că o astfel de lucrare nu este făcută numai din gruparea tuturor datelor relative la viața unui autor, dar și din așezarea lui în epoca activității lui, în stabilirea legăturilor acesteia cu evenimentele sociale ale vremii, cu mișcările de idei, cu întreaga cultură a timpului cînd scriitorul a apărut, s-a format și a produs operele lui. Am mare neîncredere în biografiile prezentate ca „vieți romanțate", lucrări în care se șterge limita precisă dintre documentul autentic și fantezia biografului. Prefer, fără ezitare, biografia științifică, dar recunosc că talentul, adică facultatea de a cunoaște și exprima individualitatea unui caracter și atmosfera vremii lui, are un rol de seamă și în biografia condusă de cel mai riguros scrupul științific. Lucrările biografice au o mare însemnătate, fiindcă prin ele se stabilește legătura între autor și operă cu epoca lor și se fac, astfel, pașii hotărîtori către înțelegerea acestora.

Secolul trecut a creat dipticul „viața și opera" cutărui sau cutărui scriitor. Este o schemă științifică oarecum îngustă, deoarece pornește de la postulatul că geneza unei opere stă în împrejurările particulare ale vieții unui autor. Dar aceasta din urmă trebuie pusă în legătură cu întreaga ei epocă, așa încît, dacă păstrăm în titlul unei lucrări de istorie literară dipticul amintit, trebuie s-o facem cu lărgimea de vederi necesară. O cerce-

tare asupra vieţii, dar mai cu seamă asupra întregii opere a unui scriitor este una din cele mai dificile lucrări de sinteză. Experienţa lecturii ne aduce în faţă opere diferite ale unui autor; punerea lor în legătură, pentru a constitui o unitate mai largă şi pentru a o caracteriza, presupune o îndemînare şi o măiestrie specială a puterii de sinteză. Un istoric literar nu poate ajunge la o astfel de lucrare decît în faze relativ înaintate ale activităţii lui.

Dar lucrarea de sinteză atinge şi unităţi mai cuprinzătoare, atunci cînd stabileşte afinitatea dintre operele unei epoci întregi, ale unui curent sau ale unei şcoli literare. Astfel de afinităţi pot să existe între temele, ideile, limba sau procedeele de stil sau de compoziţie comune mai multor opere. Legarea acestor largi unităţi de împrejurările lor de timp pune istoricului problema periodizării unei literaturi naţionale. Este una din problemele cele mai grele, fiindcă relativa unitate a unei epoci este uneori depăşită de unitatea unui curent sau a unei şcoli literare, care poate trece de limitele epocii. Aşa, pentru a lua un exemplu din literatura noastră, aproape toţi istoricii literari sînt de acord că de la începutul secolului al XIX-lea pînă în epoca Unirii Principatelor se întinde o epocă unitară, legată de luptele burgheziei naţionale pentru libertate, pentru independenţă şi pentru formarea statului naţional. După Unire, pînă la sfîrşitul secolului, se desfăşoară noua epocă a marilor clasici, în care literatura reflectă alte împrejurări sociale şi foloseşte alte mijloace de artă. Totuşi, în această nouă epocă, un poet ca Al. Macedonski şi şcoala sa se leagă, prin multe particularităţi tematice şi lingvistice, de poeţii munteni din epoca Unirii şi de după începutul secolului al XX-lea. Periodizarea literară trebuie să ţină seama de această complexitate a legăturilor dintre opere, elaborînd conceptul unor epoci deschise, în care curentele şi şcolile să poată fi plasate fără a se simţi stingherite de limitele epocale. Literaturile care au fost mult studiate au ajuns a fi sistematizate destul de bine, încît epocile lor au dobîndit, în istoriile literare, fizionomii oarecum precise. Astfel s-au petrecut lucrurile, de pildă, cu literatura franceză, unde secolele al

XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea au ajuns a fi prezentate ca niște unități relativ omogene. Totuși, o dată cu progresele cercetării, epocile literaturii franceze au apărut drept cadre prea strîmte sau ca produsele unor generalizări nu destul de întemeiate, așa încît, pentru secolul al XVII-lea a trebuit să se admită existența a două curente succesive : preclasicismul sau barocul și clasicismul propriu-zis ; iar pentru secolul al XVIII-lea s-a stabilit existența a două curente simultane : acela al luminilor și acela al preromantismului sau al sensibilității. Rezultatele operațiilor de periodizare și al acelora de stabilire a unor curente sînt, așadar, provizorii, fiindcă înmulțirea observațiilor poate duce la sfărîmarea cadrelor fixate la un moment dat.

Folosind toate felurile de lucrări amintite aici, analitice și sintetice, se ajunge la istoria unei întregi literaturi naționale. Secolul al XIX-lea a dat numeroase lucrări de acest fel datorite unor cercetători individuali. Dar secolul al XX-lea, o dată cu progresul specializării, a adus și opere colective consacrate evoluției unei întregi literaturi. O astfel de lucrare colectivă, un tratat în mai multe volume de *Istoria literaturii române,* se elaborează astăzi la Academia R.P.R. și este așteptat cu un legitim interes de publicul cel mai larg al țării.

ISTORIE LITERARĂ ȘI CRITICĂ LITERARĂ

Istoria literară se ocupă de autorii și operele trecutului mai mult sau mai puțin îndepărtat. Desigur, actualitatea face parte și ea din istorie, totuși față de actualitate avem altă atitudine decît față de trecut. Trăim în actualitate și luăm o parte activă la întocmirea ei. Chiar omul cel mai modest, prin faptele și gîndurile lui, prin toate amănuntele existenței, prin cuvintele sau unitățile frazeologice pronunțate împreună cu alții, contribuie la crearea construcției colective a unei civilizații, a curentelor de opinie care o străbat, la moravurile și limba ei. Trecutul este ceea ce nu mai poate fi schimbat. Dar pînă la cîți pași în urma noastră se întinde trecutul ? Este o întrebare pe care oamenii ajunși la un

punct relativ înaintat al vieții și-o pun uneori atunci cînd, rămînînd activi și luptători, sînt nevoiți să facă deosebirea între ceea ce se supune și ceea ce scapă acțiunii lor. Această parte a existenței unui om este trecutul lui.

Aplicînd aceste distincții în cercetarea literară, facem deosebirea între istoria și critica literară. Este o distincție provizorie, pe care va trebui s-o amendăm îndată. La prima vedere, istoria literară se ocupă numai de operele trectului, pe cînd critica literară studiază operele literare ale actualității, cu scopul de a le caracteriza, a le lega de împrejurările lor, a le prețui și a le impune aprecierii generale, după meritul lor relativ. Repartizarea după valoare pare o lucrare încheiată pentru operele studiate de istoria literară. Această repartizare așteaptă să fie făcută pentru operele actualității. Este misiunea criticii literare s-o facă și, cu acest înțeles, s-a spus că lucrările ei sînt creatoare de valori, fiindcă le recunoaște și luptă să le impună. Toți criticii literari mai de seamă au slujit o reputație și au promovat un curent. Dacă în statele de serviciu ale unui critic nu există cel puțin o bătălie literară, putem spune că menirea lui a eșuat. Există însă destui istorici literari care nu s-au ocupat decît de valorile consacrate, dar au arătat incomprehensiune pentru creația în desfășurare și n-au izbutit niciodată să adauge meritelor lor și pe cele ale unui critic literar.

Dar, deși deosebirea dintre istoria și critica literară pare destul de categorică și de clară, sîntem de părere că între ele există relații care merită a fi puse în lumină. Căci cum va putea un critic să înțeleagă o operă a actualității dacă nu o leagă de antecedentele ei istorice ? Oricît de puternică ar fi originalitatea unei creații literare, ea nu s-a format din nimic, fără nici un raport cu ceea ce trecutul a transmis vremii de azi. În literatură, ca în toate celelalte domenii ale culturii, nu există începuturi absolute, generații spontanee. Chiar salturile calitative, faptele revoluționare au trebuit să lase în urma lor o acumulare cantitativă. Activitatea culturii este neîntreruptă, și oricare dintre operele ei se alcătuiește din achizițiile trecutului îmbogățite cu ceea ce le-a adăugat

geniul, răspunzînd unei chemări a zilei. Cînd a apărut Eminescu, contemporanii au trăit impresia unei revelații, a unei mari noutăți. Dar critica literară a arătat ce datora Eminescu poeziei populare, cronicilor românilor, clasicismului greco-latin, filozofiei și poeziei romantice germane, filozofiei indiene. Înțelegerea și caracterizarea unui mare poet se fac prin atașarea lui de mai multe serii istorice ale culturii, care se încrucișează în el și constituie elementele unei creații noi. Grandoarea unui poet nu constă în izolarea de munca de cultură a trecutului, ci în puterea de a o absorbi și de a o transforma, introducînd-o într-o sinteză personală și a timpului său. Dar, dacă este așa, criticul literar are nevoie de cea mai întinsă și mai bogată perspectivă asupra istoriei literare, asupra întregii istorii literare a lumii. Nedispunînd de această perspectivă, el este lipsit și de mijloacele hotărîtoare ale caracterizării literare.

Cerem, de asemenea, istoricului literar atitudinea critică față de autorii, operele, curentele, școlile și chiar față de întreaga literatură națională de care se ocupă. Istoria literară nu este un depozit de materiale moarte, retrogradate în regnul anorganic, decît pentru cercetătorul fără misiune, izolat de viața timpului său. O operă a trecutului nu este o urmă fosilă, o falcă de mamut. Creațiile datorate autorilor de altădată trăiesc în timp, își schimbă neîncetat semnificația și valoarea, astfel încît una dintre cele mai însemnate operații ale istoriei literare este ceea ce s-a numit *reconsiderarea* operelor trecutului. Cine studiază nu numai istoria literară, dar și istoria istoriei literare are prilejul să culeagă multe exemple de acest fel. Se cunoaște ignorarea în care a fost menținută, timp de secole, marea literatură franceză a secolului al XII-lea și al XIII-lea, adică literatura marilor poeme epice ale Franței, poezia lirică a trubadurilor și truverilor, romanul cavaleresc. D. Nisard, care a dat pe la mijlocul secolului trecut o istorie a literaturii franceze din punctul de vedere al gustului clasicist, expunea în cîteva pagini întreaga poezie epică a Franței medievale. Acest Nisard socotea că istoria literară nu trebuie să ia în considerare decît „numele care au supraviețuit", reputațiile constituite. I s-a opus

Gaston Paris, un învăţat cu mari merite pentru cunoaşterea şi revalorificarea literaturii medievale. Aceasta şi-a redobîndit locul său o dată cu progresele studiilor romanice. Ronsard a fost uitat în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, dar a fost redescoperit de romantici şi de unii din criticii lor, de pildă de Sainte-Beuve. Shakespeare, el însuşi, a trecut printr-o zonă de umbră pînă la noua lui glorie, în secolul al XVIII-lea, cînd trezeşte cel mai larg şi mai entuziast ecou public, nu numai pe continent, unde devine obiectul unei adevărate descoperiri, dar şi în propria lui ţară, în Anglia, unde fusese doar uitat. Stendhal trecea drept un diletant în timpul său, dar devine, către sfîrşitul secolului al XIX-lea, unul dintre cei mai mari romancieri realişti ai Franţei. Reputaţia lu Baudelaire s-a impus, şi ea, cu destulă greutate. Un istoric literar cu mare influenţă, Gustave Lanson, îl socotea, acum vreo cincizeci de ani, un reprezentant al romantismului de speţă inferioară *(le bas romantisme)*, dar a fost recunoscut, de atunci, drept unul dintre cei mai mari poeţi ai lumii. Nenumărate sînt cazurile autorilor „uitaţi" sau „nesocotiţi" pe care istoria literară îi readuce în actualitate sau îi aşază pe o altă treaptă a valorii decît aceea ocupată de ei pînă la un timp. În toate aceste împrejurări, istoria literară lucrează cu metodele şi finalităţile criticii creatoare de valori şi, astfel, separarea radicală dintre aceste două discipline nu se poate menţine.

Reconsiderarea întregii moşteniri literare a poporului român va fi una dintre principalele teme ale cercetătorilor care şi-au luat sarcina elaborării noului tratat de *Istoria literaturii române*. Găsindu-se în epoca unei noi orînduiri, în orînduirea socialistă, este firească operaţia de revizuire a tuturor valorilor trecutului, din noile puncte de vedere. Autori uitaţi sau nesocotiţi vor trebui să-şi ocupe locul şi treapta lor. Unele reputaţii ale trecutului care nu mai corespund nevoilor şi criteriilor de azi vor trebui să fie altfel[1] plasate şi atribuite unui alt loc din ierarhia valorilor.

---

[1] În textul de bază : astfel (n.ed.).

După ce toate izvoarele au fost desfundate şi după ce, cu cel mai mare scrupul filologic, au fost citite toate operele ; după ce s-au cules toate datele biografice ale autorilor şi s-au întreprins toate lucrările analitice şi sintetice, scoţîndu-se din documente toate amănuntele şi distingîndu-se marile perioade, epocile, şcolile şi curentele ; după ce operele şi reputaţiilor trecutului au fost reconsiderate din punctul de vedere al gustului şi tendinţelor actuale, readucînd în circulaţia valorilor tot ce a produs fantezia creatoare a trecutului ; după ce, aşadar, toate aspectele unei literaturi naţionale au fost prelucrate pe atîtea căi şi în vederea atîtor rezultate, mai rămîne de dat explicaţia lor. Explicaţia faptelor literare alcătuieşte punctul cel mai înaintat al metodelor cu care le elaborăm şi acela în care ni se limpezeşte întreaga lor semnificaţie.

A explica un fenomen înseamnă a-l lega de cauzele lui şi a-l înţelege prin acestea. Dar tocmai în jurul explicaţiei literare se pronunţă contrastul cel mai izbitor în cîmpul cercetărilor de azi. Acum cîtva timp, făcînd în faţa unui public de specialişti străini o expunere de principii oarecum asemănătoare cu aceasta şi exprimînd necesitatea explicaţiei literare, unul dintre cei de faţă mi-a replicat în discuţia finală : „Dar ce faceţi cu monştrii ?" A trebuit să răspund că monştrii, adică excepţiile şi, prin urmare, geniile — căci pe aceştia îi avea în vedere obiecţia exprimată într-o formă atît de surprinzătoare — sînt şi ei explicabili, pot fi introduşi într-o legătură cauzală, ca orice lucru pe această lume. Explicaţia unui fenomen cum este individualitatea unui artist şi a operei lui poate fi grea şi delicată, nu trebuie făcută în spiritul unei simplificări vulgare, dar nu putem admite că este imposibilă dacă nu aderăm la teza iraţionalităţii lumii şi, prin urmare, la limitările ştiinţei prin postulatele credinţei. Istoricul literar este un om de ştiinţă şi investigaţia lui nu se poate opri niciodată, nici chiar atunci cînd, după ce a descoperit, a grupat şi a valorificat toate faptele literare, ajunge, în fine, să le explice.

Explicaţia faptelor literare se poate obţine, pînă la un punct, prin alte fapte de acelaşi ordin. Stabilirea unor filiaţii pur literare pentru a explica geneza autorilor, a operelor şi a curentelor constituie ceea ce s-a numit „istoria internă a literaturii". A explica un fapt literar prin alt fapt literar, printr-un izvor şi printr-o influenţă particulară sau printr-o tradiţie largă şi difuză nu este deloc greşit, dar nu este îndestulător. Să ne închipuim că ne aflăm în faţa obligaţiei de a explica *Luceafărul* lui Eminescu. Ce putem spune? Eminescu a citit basmul reprodus de Kunisch şi l-a prelucrat, cum mai făcuse şi cu alte basme româneşti, a introdus în prelucrarea sa diferite motive literare, folosite de el şi altă dată, ca de pildă motivul byronian al „demonului", acela de origine schopenhaueriană al „geniului" detaşat de lumea practică sau motivul stoic al „renunţării", a dat, în felul acesta, un poem care tratează sentimentul „dorului", exprimat de atîtea ori de literatura populară, pe care Eminescu o cunoştea atît de bine şi care a exercitat o influenţă atît de adîncă asupra tuturor marilor scriitori români, constituind atmosfera propriu-zisă a literaturii noastre. Istoricul literar care ar stabili toate aceste influenţe, a prototipului literar popular, a byronismului, a stoicismului, a lui Schopenhauer, a folclorului în general, acest istoric n-ar părăsi, în explicaţia *Luceafărului,* domeniul faptelor literare şi ar scrie, astfel, un capitol din istoria internă a literaturii române şi comparate.

Dar, procedînd astfel, istoricul literar n-ar ajunge la sfîrşitul explicaţiei sale, fiindcă, din suma influenţelor posibile, ar mai rămîne de explicat motivul pentru care Eminescu a reţinut tocmai influenţele emanate din literatura populară şi din celelalte izvoare amintite. Un pas mai departe se poate executa invocînd împrejurările speciale ale biografiei poetului, de pildă, cunoaşterea filozofiei lui Schopenhauer în timpul studiilor la Viena sau temperamentul lui individual, care îi dădea o receptivitate specială pentru această filozofie sau pentru alte expresii de cultură capabile a se compune cu ea. S-ar mai putea invoca şi celelalte condiţii de viaţă ale lui Eminescu, multele decepţii ale existenţei lui, viaţa sa rătăcitoare şi mereu neîmpăcată în orînduirea vremii,

prin care poetul ajunge a simţi solitudinea lui, destinul unui geniu în societatea burgheză în mijlocul căreia a trăit. Un poet, întocmai ca oricine, trăieşte într-o societate, şi soarta, ca şi opera lui sînt determinate de împrejurările acestei societăţi, de stadiul atins de dezvoltarea ei, de raportul claselor sociale în interiorul ei, adică de toate acele condiţii care dezvoltă pornirile lui individuale şi aleg influenţele de cultură exercitate asupra lui. Istoria internă a literaturii trebuie să se completeze cu istoria ei externă, adică cu studiul atent, întemeiat pe documentele existente, al părţii foarte întinse şi hotărîtoare prin care factorii extraliterari, mai ales cei sociali, au intrat în geneza unei opere. Ne găsim astăzi în stăpînirea unei metode sigure, a cărei eficacitate s-a dovedit de atîtea ori, pentru a stabili istoria externă a unei literaturi, etapa cea mai înaintată şi decisivă a explicaţiei literare : metoda materialismului dialectic şi istoric, teoria marxist-leninistă aplicată în studiul literaturii, pe care toţi cercetătorii şi profesorii noştri de literatură o folosesc în lucrările sau în cursurile lor. A pune un scriitor în legătură cu societatea lui, într-unul din momentele speciale ale acesteia, şi a obţine, pe această cale, explicaţia operei lui, descoperind tendinţa socială exprimată şi propagată de el, ca şi felul special al culturii din care s-a hrănit, fiindcă a găsit-o drept cea mai potrivită cu năzuinţele lui sociale, încheie astăzi pentru noi lucrările cercetării literare. Însemnătatea metodei materialismului dialectic şi istoric, aplicat la faptele literare, cere şi impune însă utilizarea ei într-un spirit cu adevărat ştiinţific, străin de simplificările vulgare şi de simpla afişare a unor formule gata făcute. Istoricul literar marxist-leninist se înconjură de toate documentele, le studiază cu acribie filologică şi le critică, mobilizează toate datele concrete extrase din izvoare, ţine seama de toate faptele care explică geneza unei opere, dar le leagă de starea societăţii şi de momentul ei special cînd toate aceste fapte au atins gradul hotărîtor al eficacităţii lor şi au putut lucra ca factori determinanţi. Înlăturînd această etapă finală a lucrărilor sale, oprindu-se înaintea ei, explicaţiile istoriei literare ar rămîne incomplete.

Ne-am ocupat pînă acum de metodele cercetării menite să asigure stabilirea adevărului în legătură cu problemele unei literaturi naționale. Ideea de a strînge toate datele privitoare la autorii și operele unei astfel de literaturi a apărut relativ tîrziu. Abia în secolul al XVIII-lea un grup de învățați au început a constitui o istorie a literaturii în Franța, ale cărei opere s-au înmulțit necontenit pînă în veacul nostru. Este renumita *Histoire littéraire de la France*, începută în 1733 de benedictinii de la Saint-Maur și al cărei ultim volum, al treizecișioptulea, a apărut în 1949. Este o operă monumentală, a cărei idee fundamentală a fost reluată în multe locuri, încît istoria unei literaturi naționale s-a constituit ca o știință, una din ramurile cele mai studiate ale disciplinelor istorice, ilustrată în toate țările de cultură de savanți și opere de seamă. Dar, începînd chiar din secolul următor, s-a făcut observația că explicarea faptelor literare reclamă și cunoașterea influențelor provenite din alte literaturi decît din aceea națională. Astfel a luat naștere și a ajuns la forma închegării ei mai complete abia către sfîrșitul veacului al XIX-lea istoria comparată a literaturilor, înțeleasă mai întîi ca studiul izvoarelor externe ale operelor literare, adică ale izvoarelor aparținînd unei literaturi străine. Atunci, în ultimele două decenii ale secolului din urmă, au apărut și primele catedre de istoria literaturii comparate, și primele reviste consacrate acestei științe, ca și primul ei congres la Paris, în 1900. Numărul dovezilor că diferitele literaturi naționale au întreținut relații între ele s-a multiplicat atît de mult încît astăzi pare bine asigurată metoda de a expune orice literatură în legăturile ei cu toate celelalte. Bunurile de cultură și, printre ele, cele literare nu s-au constituit niciodată într-o singură țară și prin geniul unui singur popor. În ciuda războaielor și a atîtor altor cauze care împiedică schimbul bunurilor de cultură dintre națiuni, aceste bunuri au continuat să se propage de la unele la altele, obținînd munca solidară de cultură a omenirii întregi. Cînd s-a cucerit acest adevăr, s-a văzut că nu se mai pot face istorii literare separate prin

bariere verticale, adică istoria unei literaturi naționale ca o unitate închisă, fără comunicare cu alte literaturi, dar că este absolut necesar să se procedeze la sistematizarea orizontală a literaturilor, adică la distincția acelor straturi succesive, legate de diferitele niveluri ale timpului, prin care trec și se comunică de la popor la popor diferitele curente literare. Literatura evului mediu și a Renașterii, clasicismul, literatura luminilor și preromantismul, romantismul, realismul critic, naturalismul și simbolismul, ca și toate celelalte curente care le-au urmat n-au aparținut unei singure literaturi, ci au constituit curente literare europene sau chiar mondiale, efectul acelei circulații a valorilor literare, interesant în sine a fi cunoscut și indispensabil a fi evocat chiar atunci cînd lucrezi numai în domeniul unei singure literaturi.

Printre metodele istoriei literare trebuie deci trecută și metoda comparatistă. Adoptînd această metodă, trebuie să ne ferim însă de unele dintre neajunsurile și primejdiile ei. Zelul depus pentru a afla izvoarele externe ale unei opere a produs adeseori acea exagerare care constă în îndemnul de a căuta și de a crede că ai găsit un astfel de izvor pentru fiecare amănunt al unei opere. Stabilirea unui izvor extern nu se poate face decît atunci cînd punerea în paralelism a două texte, a unuia străin mai vechi și a unuia național mai nou, se însoțește cu dovada sigură că autorul celui din urmă din aceste texte a cunoscut textul mai vechi. Stabilirea acestei succesiuni nu este, de altfel, singura operație executată de comparatist, deoarece îi mai rămîne să arate motivul acestei succesiuni, cauza influenței literare, așa cum poate fi găsită în acele particularități ale momentului istoric prin care un autor s-a deschis unui model străin și a făcut din influența absorbită de el o adevărată alianță ideologică.

Stabilirea izvoarelor externe și a curentelor literare propagate de la popor la popor nu sînt, de altfel, singurele probleme pe care istoria comparată a literaturilor și le poate pune. Alteori, această disciplină urmărește dezvoltarea unei teme poetice de-a lungul timpului și în diferitele literaturi, pentru a arăta felul cum a fost tratată, semnificațiile și soluțiile ce i s-au dat de fiecare dată.

Altă problemă este aceea a difuzării unei literaturi în teritoriul unei alteia, prin traduceri, adaptări, imitații sau prin activitatea jurnalisticii literare și a criticii. Dar și aceste probleme, ca și toate celelalte pe care comparatismul și le poate pune, trebuie legate de studiul atent al împrejurărilor sociale prin care fenomenele produse de circulația valorilor literare devin explicabile. Creată și ajunsă apoi la o treaptă înaintată a dezvoltării ei în epoca pozitivismului istoric, adică a acelei îndrumări care își recunoștea menirea ei numai în investigația minuțioasă a documentelor și în stabilirea relațiilor de succesiune dintre fapte, literatura camparată a neglijat adeseori explicația acestor fapte. Dar această explicație, adică legarea faptelor de cauzele lor, care în ultimă analiză nu pot fi decît sociale, fiindcă literatura este un fenomen social, alcătuiește exigența nouă îndreptată acum către disciplina a cărei harnică anchetă din trecut nu poate fi tăgăduită, dar trebuie întregită.

ISTORIA LITERARĂ ȘI CELELALTE DISCIPLINE SOCIALE

Am notat, în paginile de față, acele principii metodice ale cercetărilor de istorie literară, așa cum mi s-au lămurit în cursul anilor și ca rezultatul revenirii necontenite la problemele ei. Aș dori să mai adaug un singur cuvînt, să formulez un ultim principiu, care mi se pare și cel mai important din toate cîte se impun istoricului literar. Poate, de altfel, că s-a văzut și din considerațiile precedente că un istoric literar, pentru a atinge ținta cea mai înaltă a cercetărilor lui, trebuie să dispună de întregul orizont al culturii umaniste și să lucreze cu toate rezultatele ei. Cînd deschid o carte de istorie literară, o cercetare asupra unei probleme speciale, o monografie sau o lucrare de sinteză, îmi dau seama îndată dacă am de-a face cu opera unui simplu strîngător de fapte, a unui istoric care a grupat mai multe documente sau a unui filolog capabil de a fi strîns cîteva observații făcute asupra textelor sau dacă mi se lămurește fapta unui savant în stare să fi îmbrățișat totalități complexe

și largi și de a fi pătruns pînă la rădăcinile mai adînci ale lucrurilor. Am încercat să arăt cum se formează un istoric literar, prin ce faze succesive se cuvine a trece lucrările lui, ce procedee ale investigației trebuie să adopte, ce exigențe trebuie să-și impună. Dar încă n-am spus că istoricul literar are nevoie să-și completeze neîncetat cultura, mai ales cultura lui umanistă, înmulțind cunoștințele lui de istorie generală, de istoria diferitelor ramuri ale culturii, cunoștințele lui de limbi străine, în care i se va deschide tezaurul altor literaturi, cunoașterea filozofiei și a științei societății, pentru a-i deveni limpezi nenumăratele legături ale operelor literare cu întreaga muncă spirituală a omenirii. Un istoric literar își face cu onestitate datoria lui dacă, lucrînd cu hărnicie într-o bibliotecă, pune în legătură mai multe texte, dar n-atinge treapta cea mai înaltă menită lui decît atunci cînd vede larg în jurul său.

Un scriitor a spus odată că nu putem pricepe nici măcar plutirea unei scînduri pe întinderea oceanului dacă nu ținem seama de toate forțele universului, prin care scîndura se menține la suprafața apei, se cufundă din cînd în cînd și reapare la suprafață, stă nemișcată într-un punct, pornește apoi la dreapta sau la stînga și se reîntoarce din drumul ei. Neliniștita bucățică de lemn, desprinsă dintr-o corabie naufragiată sau azvîrlită de pe țărm, ca un lucru netrebnic, pare solicitată de toate energiile lumii, și mișcarea ei, parcă lipsită de sens, nu poate fi explicată decît prin acțiunea tuturor acestor energii. La fel, orice faptă a spiritului omenesc, orice produs al puterii de expresie a omului în literatură plutește de-a pururi pe oceanul culturii și este explicabil prin toate forțele universului moral.

Așază amănuntul în ansamblul lui, cuvîntul în text, pe autor în epoca sa, opera lui în totalitatea literaturii naționale și comparate, înțelege-o pe aceasta ca pe un rezultat al întregii activități spirituale a omenirii. Este principiul cel mai înalt al cercetării în istoria literară.

1961

FORMAREA ȘI TRANSFORMAREA TERMENILOR DE ISTORIE LITERARĂ

Obstacolele pe care le întîmpină la tot pasul cercetarea adevărului în știință au fost atribuite uneori neclarității termenilor pe care aceasta îi folosește. Fără a socoti confuzia în terminologie drept singura piedică pusă în calea investigațiilor spiritului, este totuși evident că limpezimea noțiunilor și a termenilor care le exprimă contribuie mult la succesul cercetării științifice. Un termen cu înțeles clar și distinct presupune un proces de analiză și reprezintă, ca atare, o etapă relativ avansată a cercetării. Științele exacte și ale naturii reușesc mai ușor să ajungă la această etapă, grație caracterului convențional al terminologiei lor, ca și posibilității de a o reînnoi și de a o îmbogăți ori de cîte ori progresul analizei și al observației impune o noțiune nouă și un termen inedit. Situația nu este aceeași pentru științele spiritului, în care terminologia s-a format în cursul unui trecut îndelungat, cînd înțelesul noțiunilor s-a putut multiplica sau schimba de mai multe ori și în care, foarte adesea, ideile și cuvintele s-au format în condiții străine de orice preocupare critică. Clarificarea terminologiei științelor spiritului reclamă deci studiul originilor și al evoluției termenilor pe care acestea le folosesc. Așa se explică cele cîteva observații pe care le vom face asupra formării și transformării termenilor de istorie literară. Am gîndit, de altfel, aceste pagini ca un simplu punct de plecare pentru dezbaterile noastre și,

poate, pentru studiul aprofundat, a cărui lipsă este viu simțită de toți istoricii literari.

Un prim strat de termeni întrebuințați de istoria literară modernă s-a format în lucrările filologice, ca și în acelea ale vechilor poetici sau retorici care au precedat această disciplină. Oricît s-au căutat rădăcinile studiului istoric al literaturii în acele *vitae* și *indices* ale cercetătorilor antichității, istoria literară rămîne o disciplină modernă, constituită în epoca preromantismului și a romantismului și hrănită de spiritul acestor două mari curente ale culturii europene. Dar în momentul în care, prin lucrările unui Herder, ale unui August Wilhelm Schlegel sau ale unui Friedrich Schlegel, ale Doamnei de Staël și ale lui Villemain, erau puse bazele a ceea ce istoria literară trebuia să devină în secolul al XIX-lea, cunoașterea literaturii parcursese deja ciclul lucrărilor estetice, hermeneutice și critice, datorate antichității, evului mediu și Renașterii, în cursul cărora s-au format termeni ca : *formă, subiect, temă, motiv, fabulă, izvor, idee, loc comun* și toate denumirile de *genuri* și *subgenuri literare (epopee, tragedie, dramă, comedie, roman, nuvelă, odă, imn, elegie, baladă, sonet* etc.), ca și denumirile *figurilor de stil (alegorie, eufemism, hiperbolă, ironie, litotă, metaforă, metonimie, perifrază, personificare, sinecdocă* etc.), termeni de care istoria literară modernă avea să continue să se slujească. Toate aceste noțiuni și cuvintele care le corespund sînt produsul studierii estetice și filologice a literaturii, dar sînt în același timp categorii folosite și de istoricii literari, așa cum o dovedesc cercetările asupra izvoarelor, circulației și a nenumăratelor transformări ale temelor poetice (așa-zisa *Stoffgeschichte* a germanilor), a genurilor și a subgenurilor literare, a tropilor și a *topoi*-lor, urmărite într-o singură literatură sau în mai multe literaturi, în perioade mai mult sau mai puțin lungi de timp, și a căror bibliografie este atît de bogată încît nu ar putea fi schițată aici.

Epocile vechi ne-au lăsat de asemenea genul biografic, prin acele *vitae* ale anticilor, prin legendele hagiografice ale evului mediu, prin colecțiile biografice ale Renașterii. Cercetarea modernă a dat însă o nouă dezvoltare studiilor biografice, conferindu-le țeluri pe care

vremile trecute nu le-au avut deloc în vedere. Aceste țeluri sînt de două feluri. Prin biografia autorilor, cercetătorii speră să reconstituie condițiile generale, de ordin istoric, în stare să explice geneza operelor, ca și rolul pe care acestea l-au putut juca în vremea lor. O astfel de finalitate a fost atribuită oricărui studiu biografic de Goethe, care scria la începutul operei sale, *Dichtung und Wahrheit* :

„Iată tema principală a oricărei biografii : a descrie omul în împrejurările epocii sale și a arăta în ce măsură lumea în totalitatea ei i s-a opus sau l-a favorizat și în ce mod, cînd este vorba de un artist, poet sau scriitor, concepțiile lor au lucrat la rîndu-le asupra lumii înconjurătoare".

Trebuie totuși să remarcăm că acest scop al cercetării, formulat cu atîta precizie de Goethe, care făcea din orice biografie un capitol de istorie, a fost pierdut din vedere atunci cînd, în perioada pozitivismului, biografii au devenit atenți la miile de fapte diverse ale vieții autorilor, convinși că prin cercetarea acestora explicarea operelor ar putea obține toată claritatea necesară.

E cunoscut postulatul lui W. Scherer, care voia să canalizeze lucrările de istorie literară spre cunoașterea, cît mai exactă cu putință, a ceea ce autorii au *moștenit*, a ceea ce au *învățat* și a ceea ce au *trăit* (das *Ererbte,* das *Erlernte* și das *Erlebte)*. În toate studiile de istorie literară regăsim tripticul lui Scherer, care, punînd povestirea vieții autorilor înaintea descrierii și explicării operelor lor, a stabilit schema : *viața și opera,* reluată în titlul atîtor cărți de istorie literară din epoca mai nouă. Și astăzi încă se mai publică multe studii asupra vieții și operei cutărui poet, scriitor sau artist, dar au început să se nască îndoieli în ce privește importanța care se acorda mai înainte acumulării de documente biografice, chiar dintre cele mai mărunte și mai puțin semnificative.

Monografiile despre viața și opera scriitorilor, oricît de îndepărtată ar fi originea lor, nu reprezintă totuși în forma lor modernă decît încercări de sinteză apărute destul de tîrziu. Sintezele de istorie literară, cuprinzînd expunerea literaturii unei națiuni, a unei domnii, a unei

epoci, au precedat cercetările monografice. Chiar de la sfîrșitul secolului al XVII-lea benedictinii din Congregația Saint-Maur au început să publice monumentala *Istorie literară a Franței*, al cărei ultim volum, al XXXVIII-lea, a apărut în 1949 sub auspiciile Academiei franceze de Inscripții și Litere (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres). Dar lucrările de istorie a literaturilor naționale s-au înmulțit mai ales în momentul în care, datorită romantismului, cu adînca lui cufundare în trecutul cel mai îndepărtat al națiunilor, și datorită istorismului, în care nostalgia paseistă a romanticilor își dobîndește forma ei științifică modernă, studiile istorice, și îndeosebi cele consacrate diferitelor ramuri ale culturii, dobîndesc o nouă vitalitate. Termenii folosiți de istoria literară sînt, în această perioadă, împrumutați din istoria generală. Se scrie, atunci și imediat după aceea, nu numai istoria literară a unei națiuni, ci, în interiorul acesteia, sau chiar ca obiect deosebit de cercetare, istoria literară a unui secol, a unei domnii, a unei epoci dominate de un mare eveniment istoric. Regăsim această metodă și termenii de istorie literară care îi corespund chiar și în lucrările cele mai recente ale disciplinei noastre. Astfel, capitolele din *Istoria literaturii franceze*, 1923, publicată sub direcția lui Joseph Bédier și Paul Hazard, se referă succesiv la literatura medievală de la origini pînă la cruciada a patra, de la cruciada a patra pînă la începutul războiului de o sută de ani, apoi de la războiul de o sută de ani pînă la sfîrșitul secolului al XV-lea etc., etc. O astfel de împărțire a istoriei unei literaturi naționale, și toate cele care i se aseamănă, bazate deopotrivă pe o concepție pragmatică a istoriei, au determinat titlul unui număr mare de lucrări. Au fost studiați astfel poeții elisabetani, literatura engleză în epoca Restaurației Stuarților, epoca victoriană și atîtea alte epoci literare legate de o personalitate sau de o casă domnitoare. În astfel de lucrări a fost păstrată vechea concepție, potrivit căreia istoria nu ar fi decît cronologia prinților și a faptelor lor, a războaielor pe care aceștia le-au purtat și a tratatelor încheiate de ei.

Evident că o concepție atît de superficială asupra istoriei nu poate să mai satisfacă exigențele spiritului modern. Trebuie deci să menționăm ca un progres în integrarea fenomenelor literare încercarea de a grupa aceste fenomene pe secole. S-a creat astfel o nouă terminologie în istoria literară, și anume aceea care apare în operele unui Villemain, în Franța, sau ale unui Hettner, în Germania, cu privire la literatura secolului al XVIII-lea, apoi toate celelalte lucrări consacrate literaturilor naționale din alte secole. Francezii mai ales, cu marele lor dar de a reduce la unitate o masă mare de fenomene particulare, au știut să prezinte ceea ce s-a numit adesea *cele patru mari secole ale literaturii franceze* (al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea) ca tot atîtea unități bine delimitate și, oarecum, autonome. Această tendință este foarte vizibilă în titlul lucrării lui Villemain, *Tableau de la littérature au XVIII-e siècle*. Un tablou este un tot simultan, o varietate pe care poți s-o îmbrățișezi dintr-o singură privire și, în felul acesta, s-a încercat să se înfățișeze diferitele secole ale literaturii franceze, și nu numai ale acesteia, prin tablouri unitare. Dar există oare un spirit unitar și o omogenitate a secolelor ? N-a trebuit să se recunoască faptul că începutul secolului al XVII-lea este foarte diferit de cea de a doua jumătate a lui și că nu e nici un chip să faci să intre în aceeași unitate *Francion* de Charles Sorel și *La Princesse de Clèves* a doamnei de Lafayette ? N-a trebuit să se admită că secolul al XVIII-lea nu este deloc omogen, căci a văzut coexistînd iluminismul și preromantismul, ca și activitatea literară a unor personalități atît de diferite ca Voltaire și Jean-Jacques Rousseau ? Astfel sistemul *secolelor literare* s-a dovedit șubred și, astfel, prin intermediul altor metode, împrumutate din alte ramuri ale științelor umanistice, a fost introdusă o nouă terminologie în domeniul istoriei literare.

O parte din acești termeni noi ne-au venit din filozofie. *Les lumières, die Aufklärung, l'illuminismo,* folosiți mai întîi pentru a desemna curente de idei, au ajuns să denumească un grup de fenomene literare. În cartea, mult discutată pe vremuri, a lui E. Krantz, s-a

căutat, de pildă, să se construiască o *Estetică a lui Descartes* (1882), pentru a prezenta „raporturile dintre doctrina carteziană și literatura clasică franceză din secolul al XVII-lea". Și într-o cercetare mai recentă, în lucrarea bine cunoscută a lui H. A. Korff, *Geist der Goethezeit* (1923 și urm.), s-a încercat să se aducă opera poeților sub incidența anumitor termeni filozofici, prezentîndu-se, de exemplu, *Nathan der Weise* al lui Lessing, *Iphigenia* și *Torquato Tasso* ale lui Goethe ca manifestări ale unui *Naturidealismus*, dramele lui Schiller, începînd cu *Wallenstein* și pînă la *Wilhelm Tell*, ca forme de expresie ale unui *Vernunftidealismus*. Poezia idealismului naturii sau aceea a idealismului rațiunii nu constituie decît puține exemple printre numeroasele pe care le-am putea culege în lucrările de istorie literară din ultimele decenii. Fără să contestăm interesul pe care îl prezintă lucrările ce-și propun să stabilească raporturi între curentele de idei și operele poeților, nici faptul, dovedit istoricește, că anumiți gînditori au avut o înrîurire asupra unui poet sau a altuia, ca, de exemplu, influența lui Spinoza asupra lui Lessing și a tînărului Goethe sau a lui Kant asupra lui Schiller, sîntem obligați totuși să recunoaștem că filozofia și poezia, ca produse ale omului în societate, necesită descoperirea unor factori mai profunzi ca să explicăm geneza lor și influența pe care gînditorii au putut-o avea asupra poeților. De ce tînărul Goethe a fost receptiv la influența lui Spinoza, sau Schiller la aceea a lui Kant ? Desigur că astfel de împrejurări nu se datoresc întîmplării, lecturilor sau prieteniilor personale, ca acelea care au legat pe Goethe de Jacobi, pe Schiller cu Körner, nici acțiunii temperamentului individual, căruia trebuie să-i recunoaștem totuși un anumit rol în primirea unei filozofii, ci mai degrabă situației lor respective în societate, unghiului din care priveau lumea, problemelor impuse lor de societatea vremii și cărora ei le găseau dezlegare în filozofia maeștrilor aleși drept călăuze ale viziunii lor despre lume și viață. Terminologia filozofică ne apare deci insuficientă în istoria literară pentru că nu poate exprima toată complexitatea fenomenelor. Pentru același motiv devine necesară introducerea altor termeni, adică a altor con-

cepte, în stare să subordoneze aspecte mai adînci ale realității literare.

Se poate spune același lucru despre termenii pe care istoria literară i-a împrumutat de la teoria și istoria artei. Aceștia sînt foarte numeroși. Fr. Nietzsche, în primele sale *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873 și urm.), a extins noțiunea de stil artistic la toate produsele culturii, considerată în epocile ei de mare fecunditate. Astfel a luat naștere *„morfologia culturii“* în opera unui Nietzsche, Frobenius, Spengler și atîția alții. Obiectul acestei discipline este studiul analogiilor stilistice dintre diferitele aspecte ale unei culturi omogene, descrierea marilor forme de cultură, deducerea lor dintr-un principiu superior și clasificarea lor. Dar dacă fiecare cultură poate fi privită și ca o operă de artă, adică ca un ansamblu de forme organizate de o intenție stilistică comună, nu s-ar putea extinde și la descrierea operelor literare noțiunile făurite mai întîi pentru creațiile arhitecturii, ale picturii, ale sculpturii și ale artelor decorative ? Mai ales după ce H. Wölfflin a caracterizat cu mult succes în ale sale *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, diferențele formale care există între arta Renașterii și cea a barocului, s-a crezut că diversele concepte create de Wölfflin cu această ocazie ar putea fi aplicate și la literatură. O. Walzel este acela care a ajuns la această concluzie în micul său studiu metodologic : *Die Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917. Cu un deceniu mai înainte, esteticianul și istoricul artei R. Hamann încercase, într-o carte foarte cunoscută, să grupeze sub noțiunea de *impresionism* nu numai operele artelor plastice, pentru care această noțiune fusese mai întîi propusă, dar și unele opere filozofice (Mach, Avenarius, Nietzsche) și o mulțime de opere literare (acelea ale lui Anatole France, Maeterlinck etc.). Tot în același fel *barocul* și *rococoul* au devenit termeni ai istoriei literare, primul pentru a indica unele aspecte ale literaturii europene de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, al doilea pentru a denumi literatura madrigalescă a secolului al XVIII-lea, în Franța și în Germania.

Față de noua terminologie, apărută pe această cale, trebuie să observăm că conceptele de impresionism, baroc și rococo, trecute din domeniul artelor plastice în cel al literaturii, sînt produsele unei elaborări sistematice, iar nu ale uneia istorice. Cercetătorii care le folosesc și ne dau, chiar prin această folosire, o indicație precisă asupra naturii problemelor pe care doresc să le rezolve, părăsesc terenul propriu-zis al istoriei. Toți cei care se silesc să regăsească impresionismul, barocul și rococoul în literatură dau un sens tipologic cercetării lor și încetează, chiar prin aceasta, de a face istorie. Este ceea ce s-a întîmplat lui Hamann în cartea sa, amintită mai sus, asupra impresionismului (*Der Impressionismus im Leben und Kunst*, 1907) sau lui Fr. Strich cu lucrarea *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, 1922, care prezintă un interes pur sistematic și nu unul istoric.

Se cuvine deci să ne îndreptăm tot către termenii și conceptele obținute prin studiul succesiunii faptelor literare. Unii dintre acești termeni se datoresc scriitorilor înșiși, care i-au folosit pentru a indica literaturii noi căi. *Sturm-und-Drang* se datorește dramei lui Maximilian Klinger. Se cunoaște rolul lui Victor Hugo în răspîndirea termenilor de *romantic* și *romantism*. Prefețele la *Cromwell*, 1827, și la *Hernani*, 1830, sînt manifeste ale romantismului, și prin aceste texte fundamentale termenul a pătruns definitiv în știința literară. E. Zola impune noțiunea de *naturalism* în *Le roman expérimental*, 1880. Catulle Mendès și Xavier de Ricard publică, în 1866, revista *La Parnasse contemporain* și dau cu *Le Parnasse, parnassiens* un nume poeziei care înflorea în jurul lui Th. Gautier, Th. de Banville, Leconte de Lisle. *Simbolismul* își datorește numele lui Moréas, care a semnat sub această numire un manifest într-un număr din *Figaro* (1886). Cuvîntul a prins și a ajuns să însemne un mare curent poetic, care a traversat, începînd cu Mallarmé, toată literatura europeană ; germanii i-au preferat însă uneori cuvîntul de *Neuromantik, neoromantism*. Cercul pictorilor și poeților *prerafaeliți* și toată mișcarea *prerafaelitismului* își datorează denumirea lui Dante Gabriel Rossetti, care a înființat, încă din 1848,

„confreria prerafaelită". *Futurism* ne vine de la Marinetti, *suprarealism* de la Apollinaire și A. Breton, *dadaism* de la Tristan Tzara. N-am termina niciodată dacă ar fi să întocmim lista completă a tuturor manifestelor literare, ajunse atît de numeroase după succesul manifestelor romantice și care au introdus în istoria literară o terminologie atît de bogată. Dar toată această terminologie spontană, apărută în focul luptelor literare, nu a fost elaborată într-un spirit critic. Pentru acest motiv, înșiși autorii termenilor pe care i-am amintit de multe ori se încadrează cu greutate în curentele denumite de ei, așa cum este cazul lui Moréas în ceea ce privește *simbolismul*.

Sîntem departe de a fi arătat toți termenii istoriei literare cuprinzînd un ansamblu de opere dominate de principii estetice comune. La aceia pe care i-am amintit, trebuie adăugate formațiile de origine savantă, ca *Renaștere*, inventată de Michelet, reluată și popularizată de Jacob Burckhardt, și care, indicînd mai întîi o întreagă epocă de cultură, a putut denumi în urmă literatura aceleiași epoci. *Clasicism* este un cuvînt relativ recent, deoarece Voltaire nu-l folosește încă în *Le siècle de Louis XIV* pentru a caracteriza operele și scriitorii care au adus strălucirea acestui veac. *Secol* este un cuvînt împrumutat din terminologia temporală. Uneori au fost folosiți termeni geografici, așa cum a făcut M-me de Staël în *De la littérature*, 1802, vorbind de *literaturile Nordului și Sudului*, sau alți autori vorbind de *poezia provensală*. S-a urmărit alteori legarea faptelor literare de locurile care le-au văzut născîndu-se, așa cum au făcut atîția istorici germani care stabilesc diferențe între *romantismul din Heidelberg, din Jena și din Berlin*. Dar încă din antichitate s-a recurs la termeni geografici cînd, la Cicero sau Quintilian, s-a vorbit de *asianism* și *aticism*, pentru a indica două curente contrastante ale elocinței și ale literaturii, și aceleași noțiuni au cunoscut în zilele noastre o vitalitate reînnoită, pentru că au fost chemate să denumească fie seria operelor care tind la imitarea realității, fie acelea care își propun să exprime viziunile fanteziei (cf. Hocke, *Der Manierismus in der Literatur*, 1960). Uneori s-au folosit nume de scriitori, de

opere care s-au bucurat de un mare răsunet, de un anumit mediu literar, adică nume proprii care au devenit substantive abstracte. Góngora a dat *gongorismul* și Marino *marinismul*. Regăsim romanul lui John Lyly, *Euphues*, în *euphuism* și pe prețioșii care se adunau în salonul Marchizei de Rambouillet, în *prețiozitate*. Aceasta din urmă a fost studiată în lucrarea lui René Bray ca una din marile direcții ale întregii literaturi franceze.

Se pune totuși întrebarea dacă toate noțiunile citate, clasicism și iluminism, preromantism și romantism, naturalism, impresionism și simbolism etc., pot fi considerate ca *epoci* sau *perioade*, ca *școli, curente* sau *mișcări literare*. Acești din urmă termeni au fost deopotrivă întrebuințați fără ca diferențele care îi separă să fie vreodată precizate. *Epocă*, format din grecescul *epoché* — punct de plecare al unei perioade — a ajuns să însemne perioada însăși. Se folosesc deci *epocă* și *perioadă* ca termeni sinonimi. *Școală*, care implică reprezentarea unui învățămînt, a fost mai întîi întrebuințat de istoria artei, unde nu se poate face abstracție de faptul că majoritatea artiștilor s-au format în atelierul unui maestru și că învățătura primită acolo explică unele trăsături ale operelor lor. Învățămîntul artistic este mai puțin vizibil în formarea unui scriitor, dar, prin analogie cu școlile de pictură sau de sculptură, s-a putut vorbi de *școli literare* în numeroase lucrări, printre care mă mărginesc a cita numai cartea lui Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, 1870. Se poate stabili o deosebire între școală și curent ? Această diferențiere pare greu de făcut, pentru că Georg Brandes, care intitulează marea sa lucrare despre literatura europeană în prima jumătate a secolului al XIX-lea : *Curentele principale ale literaturii în secolul al XIX-lea (Hauptströmungen der Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*, 1871—1890), dă celor două părți importante ale acestei lucrări titlurile de : *Școala romantică în Germania, Școala romantică în Franța*. Școala este deci un curent *(Schule = Strömung)*. Ce să mai spunem despre *mișcarea literară ? Differentia specifica* a acesteia față de *curent* sau *școală* este încă mai anevoie de făcut.

Tot ceea ce am spus aici arată îndeajuns că termenii de istorie literară nu au, în general, rigoarea care ne-ar

fi plăcut să le-o recunoaștem. Le lipsește preciziunea necesară; fie pentru că reprezintă o împărțire a timpului căreia îi lipsește rațiunea suficientă, fie pentru că sînt legați de metode și de țeluri care pentru noi nu mai au aceeași valoare, fie că încearcă să înlocuiască istoria prin tipologie, fie pentru că au un caracter accidental și că nu ating esența lucrurilor, fie că nu sînt marcați prin diferențe specifice clare. La toate acestea se adaugă faptul că unii termeni prezintă mobilitate și fac parte dintr-o mișcare de evoluție care nu a ajuns încă la ultimul ei stadiu. Să luăm termenii *clasic* și *clasicism*. Istoria acestor cuvinte s-a făcut de multe ori. *Clasici* erau la Roma, după reforma lui Servius Tullius, cetățenii care aparțineau celei mai înalte clase censitare. Dar Aulus Gellius întrebuința deja cuvîntul într-un sens metaforic, aplicîndu-l la literatură, unde deosebește existența scriitorului de cea mai înaltă clasă : *classicus adsiduusque scriptor*. Modernii au făcut să pătrundă în categoria *clasicilor* pe toți marii scriitori ai Greciei și Romei. Francezii recunosc aceeași calitate scriitorilor lor din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Dar Sainte-Beuve e de părere că trebuie lărgit domeniul clasicismului pentru a cuprinde pe toți autorii care au îmbogățit spiritul uman, care au descoperit un adevăr moral, care s-au exprimat frumos și au avut un stil ușor comprehensibil (cf. *Qu'este-ce qu'un classique,* în *Causeries du Lundi,* III, 21 oct. 1850). Am ajuns oare la cea din urmă etapă a cuvîntului *clasicism ?* Citiți considerațiile lui E. R. Curtius (în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* 1948, p. 251 urm.) și veți găsi schițată acolo o nouă concepție a clasicismului, purificată de reminiscențele școlare care o mai însoțesc.

Se observă aceeași oscilare și pentru termenul de *realism*. Cuvîntul provine din artele plastice. Gustave Coubert este acela care se pare că l-a pronunțat pentru prima oară. Dar, după ce a devenit un termen literar, a exprimat curentul care a urmat romantismului și care, pornind de la observarea realității sociale, a fost ilustrat de nume ca Balzac și Stendhal, Dickens și Thackeray, G. Keller și C. F. Meyer, Gogol, Tolstoi, Saltîkov-Scedrin și Turgheniev, de toți marii romancieri ruși. În

același timp, concepția materialist-dialectică a lui Marx și Engels și teoria celor „două culturi“, prin care Lenin a lărgit concepția marxistă, au înțeles *realismul* ca arta claselor ascendente, acelea care, avînd misiunea de a revoluționa societățile, trebuie să pornească de la cunoașterea exactă și de la reprezentarea tipică a acestora prin imaginile artei. *Realismul* cuprinde deci toate momentele mari ale artei și tinde a deveni sinonim cu *clasicismul*. S-a simțit deci nevoia de a se adăuga un determinativ cuvîntului *realism*, pentru a-l face să exprime mai bine faptele literare la care se aplică, vorbindu-se astfel de realismul uneia sau alteia din marile epoci ale artei și în special de *realismul socialist*.

Incertitudinea termenilor literari este încă sporită de ceea ce putem numi „încrucișarea sferelor“. S-a observat că atunci cînd este vorba de un anume autor, de un grup de opere, de literatura unei epoci, este posibilă legarea lor de mai multe curente. Istoricul și filozoful român Alexandru Xenopol a introdus, prin lucrarea sa *La Théorie de l'histoire*, 1908, noțiunea de *serie istorică*, adică acea înlănțuire de fapte unice pe care o opune legilor cu care lucrează științele naturale, științele care se ocupă de fapte repetabile. Istoria literară stabilește și ea serii istorice. Dar nu se întîmplă adesea ca același fapt literar să poată aparține la două sau mai multe serii? Astfel, opera lui Corneille reprezintă o etapă în seria clasicismului, dar și un moment în dezvoltarea barocului. În opera lui Dante se încrucișează evul mediu și Renașterea la începuturile ei. S-a observat uneori în opera lui Balzac, alături de realismul său, metoda clasică în construirea caracterelor dominate de o pasiune unică, ca și estetica vizionară a romanticilor. Această încrucișare a sferelor face nesigură atribuirea unei opere unui anume curent literar. Pentru a trece peste această dificultate, cercetătorii s-au văzut uneori obligați să introducă un termen nou între cei întrebuințați mai înainte, ca, de pildă, *manierismul* între Renaștere și baroc, sau de a crea termeni noi prin adăugarea unei particule, ca în *preclasicism, preromantism*. Dar prin aceste singure mijloace nu se pot elimina toate dificultățile.

Cred că la sfîrșitul acestor considerații aș putea formula nevoia teoretică de a se proceda la refacerea termenilor de istorie literară, în așa fel încît ei să poată oglindi desfășurarea faptelor în relația lor cu mișcarea generală a societății. Nu se poate păși către acest rezultat decît printr-o analiză exactă a terminologiei tradiționale, a evoluției ei și a carențelor pe care le prezintă adesea. O nouă terminologie a istoriei literare nu ne poate fi dată decît de o nouă periodizare a acesteia. Calea către acest scop consistă într-un studiu foarte atent al dezvoltării societăților, așa cum s-a produs prin schimbările profunde intervenite în viața acestora, cu tot ceea ce aceste schimbări implică în planul politic și moral. S-ar putea oare explica clasicismul francez fără a se ține seama de curtea regelui absolut și de disciplina mondenă a saloanelor ? Cercetarea anterioară a vorbit de *drama burgheză* în Anglia, în Franța și în Germania. Dar ascensiunea burgheziei în secolul care a pregătit Revoluția franceză explică deopotrivă apariția romanului sentimental și acea reînnoire a lirismului care ne face să presimțim romantismul. Trebuie, de altfel, să se țină seama de diversele curente care străbat aceeași epocă socială și, prin urmare, să nu se dea termenilor literari, oricare ar fi ei, sensul absolut cu care ne-au obișnuit manualele. Este poate rezultatul cel mai important produs de analiza termenilor de istorie literară, a formării și a transformării lor.

1962

FILOLOGIE ȘI ESTETICĂ

Interpretarea literară, obiectul statornic al preocupărilor noastre, parcurge mai multe etape, pe care am încercat a le descrie într-o adunare a Societății de Științe Istorice și Filologice. Nu pot reveni acum asupra unor lucruri spuse, altădată, mai pe larg. Mă mărginesc a reaminti, în cîteva cuvinte, că după stabilirea textului autentic, al celui mai fidel față de intenția ultimă a scriitorului, studiul unei opere își pune problemele istorice în legătură cu ea, adică, atunci cînd este cazul, cele despre atribuirea ei, apoi toate cele trezite de situarea ei în epoca în care a luat naștere și pe care o exprimă în tendințele ei sociale, pentru a ajunge la stabilirea și aprecierea valorii ei de artă. Interpretarea literară parcurge deci etapa filologică, istorică și estetică.

Stabilind aceste etape, vreau să previn îndată o consecință eronată, pe care o trag mulți dintre cei care se consacră lucrărilor literare. Este eroarea acelora care socotesc că cele trei etape n-au nici o legătură între ele și că problemele puse de fiecare treaptă a interpretării pot fi soluționate în totală neatîrnare de întrebările impuse de celelalte trepte și de soluțiile lor. Pentru a nu fi ținut seama de întrepătrunderea problemelor apare tipul filologului îngust, al aceluia care consideră lucrarea literară ca pe o simplă problemă de text și socotește că a ajuns la termenul îndeletnicirilor sale îndată ce a obținut o lecțiune justă. Acestuia i se alătură istoricul fără

sensibilitate estetică, acela pentru care opera frumoasă nu este decît un document de epocă, fără nici o legătură cu năzuințele lui actuale, asemănător cu orice altă piesă documentară extrasă din arhive. Tot astfel apare estetul fără scrupul filologic și fără orizont istoric, acela care, în operația interpretării artistice, substituie fantezia sa personală studiului atent al textului și al multelor lui implicații istorice. Erudiții fără orizont și amatorii de artă fără temeinicie sînt atît de numeroși, încît a-i aminti numai pe unii din ei ar însemna a-i cruța pe toți ceilalți. Le putem deci acorda tuturor beneficiul tăcerii.

În realitate, întreitul grup de probleme evocate mai sus stau într-o strînsă relație. Astfel, printre argumentele capabile a restabili o bună lecțiune, unele sînt de natură istorică, altele de natură estetică. Nu vom admite deci o formă de limbă inexistentă în epoca în care textul a luat naștere. Vom îndepărta toate anacronismele provenite din greșeli de transcriere sau din interpolații, ca și toate greșelile editorilor anteriori ai unui text care, netinînd seama de unitatea de stil a unei opere, fiindcă nu și-au însușit-o niciodată ca pe o expresie de artă, au putut comite acele greșeli. Toate acestea sînt principii adeseori formulate și bine cunoscute, dar dacă, în ciuda clarității și răspîndirii lor, ele sînt adeseori trecute cu vederea rezultă că e necesar a le reaminti mereu, cerînd filologului, istoricului și criticului literar pregătirea multiplă prin care opera literară poate fi dominată ca o totalitate vie.

Mai puțin cunoscută și, după cum cred, niciodată formulată este relativa opoziție dintre cele două capete ale interpretării literare, între punctul de vedere al filologului și cel al criticului estetic. În adevăr, în timp ce editorul de texte, adică filologul, aspiră către forma *ne varietur* a operei, interpretul estetic al acesteia recunoaște în ea tot alte și alte semnificații artistice și o poate supune unor valorificări nu numai deosebite, dar și opuse, mergînd de la aprecierea ei pozitivă la cea negativă și, uneori, înapoi la prima ei prețuire. Așadar, în timp ce filologul afirmă, ca pe unul din postulatele lui, posibilitatea de a obține forma stabilă a operei, căci altfel n-ar avea nici un rost minuția cercetării lui în nota-

rea formei autentice de limbă sau a acelui modest semn al interpunctuației, criticul estetic postulează existența operei în timp, neîncetata ei devenire în felul de a o înțelege și simți al generațiilor succesive, căci dacă n-ar fi așa nu s-ar înțelege și n-ar avea nici o justificare faptul substituției succesive a interpretărilor estetice, despre care istoria criticii literare ne dă atîtea exemple. Fixitatea filologică și oscilația estetică alcătuiesc deci termenii opoziției pe care o formulăm ca pe o problemă vrednică a primi un răspuns.

Desigur, cu toată năzuința spre stabilitate a filologului, munca sa va ajunge rareori la rezultatul dorit, încît există nu numai ediții deosebite ale aceleiași opere, dar și o istorie a edițiilor. Aceasta din urmă, istoria edițiilor, s-a constituit printr-o infiltrație a gustului estetic, cu oscilațiile lui inerente, care poate fi descrisă. Astfel, pentru a cita un singur exemplu, istoria publicării poeziilor lui Eminescu începe cu edițiile lui Titu Maiorescu, care adună în aceleași volume, împreună cu bucățile tipărite de poet în timpul vieții sale, pe toate cele culese din manuscrise și judecate ca definitive de editor. Cercul postumelor se lărgește în cele cinci ediții maioresciene, dar rămîne încă închis pentru întregul material din manuscris care nu cădea sub incidența gustului editorului. Cînd, pe la începutul secolului nostru, Ion Scurtu publică, grupîndu-le după speciile lor literare, poeziile lui Eminescu sub titlul *Lumină de lună*, editorul propune, prin însuși acest titlu, o imagine ilustrativă pentru felul său de a concepe arta marelui poet. Este Eminescu numai, sau în chip predominant, un poet al luminii de lună? Mi se pare că sugestia degajată din titlul lui Scurtu constituie un act de ingerință. Alți editori, un Ibrăileanu, un Călinescu, selectează și ei, în materia poeziilor lui Eminescu, pe cele care li s-au părut caracteristice pentru poetul ajuns la deplina conștiință a originalității lui, grupînd în anexe poeziile de tinerețe, cele care făceau să se audă un alt timbru artistic, judecat inferior sau, în tot cazul, eterogen față de cel al operelor de mai tîrziu. De la aceste ediții pînă la una din cele din urmă, aceea în care Perpessicius a publicat, la Editura pentru literatură, împreună cu poeziile

apărute în timpul vieții poetului, partea cea mai întinsă a postumelor, s-a desfășurat un drum lung, acela al evoluției gustului estetic. Bucăți inacceptabile după gustul lui Maiorescu și al celor mai mulți dintre editorii ulteriori, care ratificau, de fapt, imaginea maioresciană a lui Eminescu, își găsesc locul în edițiile de azi, unde apare o imagine deosebită, mult lărgită, modificată esențial, în acord cu alte criterii artistice. Istoria edițiilor este un capitol din istoria gustului estetic.

Dar acest gust se manifestă nu numai în selectarea și gruparea operelor cuprinse într-o ediție sau alta, dar și în felul transcrierii acestor opere. Un principiu al pregătirii edițiilor cere menținerea tuturor formelor de limbă ale scriitorului, dar nu și pe cele ale ortografierii lor. Principiul este însă greu aplicabil în cazul lui Eminescu, care nu și-a publicat el însuși poeziile într-un volum, ci numai în reviste, mai ales în *Convorbiri literare*, unde redacția a putut interveni. Este sigur că Eminescu vorbea o limbă cu multe particularități regionale, fonetice și morfologice, dar studiul manuscriselor lui arată, alături de formele respective, altele în sensul limbii literare, în evoluție biruitoare încă de pe atunci. Întocmai ca [la] alți scriitori ai secolului al XIX-lea, întocmai, de pildă ca [la] Odobescu, manuscrisele eminesciene reprezintă un moment de instabilitate lingvistică; ele sînt pline de forme contrastante ale zicerii și ale transcrierii. În fața acestei situații haotice, ce a făcut Perpessicius, ultimul editor al operelor lui Eminescu ? A păstrat formele regionale cînd ele sînt constante în manuscrise, dar a preferat formele literare cînd ele puteau fi semnalate în aceleași manuscrise, ca unele care corespundeau probabilei evoluții lingvistice a poetului. A fost oare acesta singurul motiv ? Mi se pare că, în tendința lui de literarizare, Perpessicius s-a condus și de un criteriu estetic, care îl făcea să respingă unele forme regionale, simțite de el ca lipsite de frumusețe. Se știe că această procedare a trezit critica colegului nostru Ion Crețu, care dorește restabilirea tuturor formelor regionale ale zicerii lui Eminescu și, în acest sens, a pregătit o nouă ediție. Dacă această ediție va apărea, nu sînt sigur că ea va satisface gustul estetic al cititorilor de astăzi.

Dar deși oscilația estetică există și în lucrarea curat filologică a publicării edițiilor, principiul călăuzitor al acestora este existența unei forme invariabile, pe care filologul dorește s-o restabilească în adevărul ei. Motivul estetic este rareori mărturisit de filolog, și el se introduce, cum am văzut, pe o cale ocolită în lucrările stabilirii textului, într-atît diferitele momente ale interpretării literare se găsesc în continuă comunicare. Același motiv funcționează însă pe față și în formă declarată în interpretarea estetică a operei, care nu manifestă nici o ezitare în înlocuirea unei vechi înțelegeri și aprecieri artistice printr-una nouă.

Există, în această privință, nenumărate exemple. Voi cita numai pe unele dintre ele. Se cunoaște cazul lui Ronsard. Contemporanii l-au înconjurat cu cea mai mare admirație.

„Ronsard, scrie Sainte-Beuve (în *Tableau de la poésie française au XVI-e siècle,* I), a exercitat asupra literaturii și a poeziei, din momentul în care a apărut, o suveranitate imensă, care, în timp de cincizeci de ani, n-a cunoscut nici adversari, nici rivali. Dacă am vrea să căutăm în istoria noastră un alt exemplu al unui astfel de ascendent, n-am putea să-i opunem decît pe cel al lui Voltaire."

Suveranitatea literară a lui Ronsard nu numai că se perimează în secolul următor, într-al XVII-lea, dar este chiar înlocuită prin depreciere. Noul secol nu mai are sensibilitatea lirică a celui anterior. Gustul pentru genurile obiective și pentru rațiune în poezie o înlocuiește. Inspirația pindarică și cea anacreontică nu mai trezesc ecou în inima epocii. Limba însăși a lui Ronsard, cu multele ei neologisme de proveniență greacă și latină sau cu vocabularul ei împrumutat, în parte, meseriilor vremii, pare nefirească unui secol care prefera fie termenii generali, fie aluzia sau perifraza. Boileau rezumă atitudinea întregului secol clasic, față de Ronsard, cînd scrie renumitele-i versuri în *L'Art poétique*, I :

Ronsard qui le suivit, par une autre méthode,
Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.

Mais sa Muse, en français parlant grec et latin,
Vit, dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
Ce poète orgueilleux, trébuché de si haut,
Rendit plus retenus Desportes et Bertaut.

Nu pot urmări aici întreaga istorie a reputației lui Ronsard, așa cum a făcut Sainte-Beauve în studiul pe care i l-a consacrat. Deprecierea lui Ronsard s-a menținut pînă în epoca romantismului, cînd restaurația lirismului și reforma, prin îmbogățire, a limbii literare refac înțelegerea și gustul pentru Ronsard. Expresia acestui reviriment se găsește în studiul citat al lui Sainte-Beuve, care, după ce analizează limba și procedeele poetului, după ce pune în evidență frumusețile delicate ale operei sale conchide cu mîndrie : „Sînt fericit dacă am putut să răzbun fără fanatism și să ridic din nou, fără superstiție, o mare amintire căzută". A trebuit deci ca vremurile să se schimbe, ca o orînduire să înlocuiască pe alta și ca gustul literar, în strînsă legătură cu această transformare a împrejurărilor, să evolueze, pentru ca să i se acorde lui Ronsard reparația de care fusese lipsit atîta timp.

Un alt exemplu, al lui Diderot. Materialul a fost grupat de Jean Thomas, în *L'humanisme de Diderot,* 2-e ed., 1938. Secolul său l-a prețuit pe Diderot în gradul cel mai înalt. Rousseau scria : „Acest cap universal va fi privit de departe cu o admirație amestecată cu uimire, așa cum privim astăzi capul lui Platon și al lui Aristot". Voltaire scria la rîndul lui : „Totul intră în sfera de activitate a geniului său... Este poate singurul om capabil să facă istoria filozofiei". Dar cînd, spre sfîrșitul secolului, evenimentele revoluției provoacă reacțiunea cercurilor antirevoluționare, un reprezentant al acestora, La Harpe, crede că maximele lui Diderot „au devenit codul vițiului și al crimei" și că filozoful descinde totdeauna „de la sublimul tenebros la grotesc". Reprezentanții acelorași cercuri mențin multă vreme pe Diderot în aceeași depreciere. Unul îl numește „sofist", altul „energumen". Momentul reabilitării sosește tot în epoca romantică, după 1830. Sainte-Beuve vede în Diderot un „geniu superior", Michelet recunoaște în el „un izvor imens și

fără fund ; după o sută de ani, rămîne încă infinit". Entuziasmul se menține de-a lungul întregului secol, dar către sfîrșitul acestuia, din cercurile catolice și conservatoare, se ridică vocea lui Barbey d'Aurevilly pentru a denunța în filozof pe „un șarlatan strălucitor", „un saltimbanc", „un spirit fals" *(esprit faux)*. Cînd însă Diderot pare a reveni în aprecierea opiniei generale, Brunetière, care provenea el însuși din cercurile conservatoare și catolice, se alarmează, scriind în 1882 :

„De cîțiva ani *filozoful* a ajuns la modă. Lumea îl uitase, ce zic ? îl crezuse îngropat sub apăsătoarea grămadă a volumelor *in-folio* ale Enciclopediei sale, dar iată că se ridică din adînca lui cădere și că, grație ediției noi a operelor sale, numele lui circulă din nou, ca altădată, din gură în gură și sub condeiul oamenilor. Este momentul să-l citiți, deoarece, moda fiind trecătoare, nu este sigur că veți mai avea curînd ocazia."

Profeția lui Brunetière nu s-a realizat. Diderot n-a încetat să crească în prețuirea generală. Semnele recunoașterii îi vin din toate părțile și, consultînd bibliografia stabilită de Jean Thomas, se poate spune că abia vremea noastră, mai ales după 1920, i-a acordat atenția susținută, studiul conștiincios de care fusese lipsit într-o foarte lungă epocă. Cazul lui Diderot este unul din cele mai ilustrative pentru înțelegerea oscilației permanente a aprecierii literare.

Dar față de această continuă transformare a criteriilor, a gustului și a aprecierii, nu există oare posibilitatea ancorării într-un teren ferm ? Nu se poate oare opune schimbării neîncetate a opiniilor esența profundă și stabilă a operei însăși, pe care am putea-o cuprinde prin metode apropiate ? Este ceea ce credea fostul meu profesor la Facultatea de Litere din București, Mihail Dragomirescu, în opera lui, *Știința literaturii*. Dragomirescu nu ignora că fiecare operă se răsfrînge într-un chip deosebit în spiritul oamenilor care iau contact cu ea. Dar față de această diversitate a răsfrîngerilor, opera însăși alcătuia, după părerea lui Dragomirescu, un *prototip*, un model inalterabil, *o speță cu un singur individ*. Datoria criticii estetice ar fi atunci să reducă diversita-

tea reflexelor psihologice ale operei și să le unifice, descoperind prototipul lor, ceea ce Dragomirescu credea a putea face încadrînd fiecare operă într-un sistem complex de coordonate și fixînd-o într-o clasificare generală a capodoperelor literaturii universale. Cred că încercarea lui Dragomirescu, cu tot interesul ei pentru istoria ideilor, a eșuat. *Știința literaturii* n-a ajuns niciodată la termenul ei. Cauzele acestui insucces sînt multiple. Mai întîi Dragomirescu lucra cu un concept cu totul învechit, cu conceptul de origine platonică al *prototipului*, transmis probabil prin estetica lui Schopenhauer. Prototipurile, *ideile eterne*, despre care vorbește Platon, reprezintă, în istoria științei, prima fază, impregnată încă de amintiri mitice, ale *conceptelor*, pe care știința le obține prin generalizarea asupra experiențelor particulare. Se poate, fără îndoială, vorbi de un concept al fiecărei opere literare, dar acesta nu poate fi decît reziduul ei abstract, lipsit de viață, curățat de toate amintirile sensibile, de toate reprezentările fanteziei și de toate zvîcnirile inimii pe care opera ni le-a provocat. Poate fi oare cunoașterea *prototipului* scopul însuși al interpretării literare ? Desigur că nu. A substitui un concept general impresiei vii pe care opera ne-o lasă mi se pare a fi cea mai rea dintre toate metodele pe care studiul literaturii le poate propune. În al doilea rînd, sistemul lui Dragomirescu este alcătuit din elemente destul de eterogene. Împreună cu aspirația metafizică a sesizării prototipurilor, autorul *Științei literaturii* făcea să intre, în sistemul său, năzuința naturalistică de a obține o clasificare. Succesul lucrărilor lui Linneus, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, care izbutise că dea o clasificare rațională a organismelor animale și vegetale, acel succes care vorbise destul de puternic și imaginației lui Sainte-Beuve, fără să-l fi dus, de altfel, mai departe de stadiul unei simple veleități, inspira acum și pe Dragomirescu, care își propunea o clasificare a capodoperelor. Dar operele literare sînt produsele vieții istorice și ale geniului individual al creatorilor lor. Ele apar ca rezultatele inventivității nesecate a spiritului omenesc, astfel încît categoriile generale și cadrele fixe ale unei clasificări sînt sfărîmate de iureșul creației istorice și ge-

niale. Iubitorul de artă, cel care primește de la operele ei imagini tumultuoase și vii, nu găsește decît cadavrul operei în raclele în care Dragomirescu le închide. În fine, teoreticianul nostru operează și cu noțiunea *capodoperelor*. Este un cuvînt care ne invită la cea mai mare prudență. Desigur, recunoaștem calitatea unor mari opere ale artei literare tragediilor lui Eschil și Sofocle, *Divinei Comedii* a lui Dante, dramelor lui Shakespeare, romanelor lui Cervantes, Tolstoi și Dostoievski și, desigur, altor multor opere ale timpurilor mai vechi și mai noi. Dar pînă unde, în ierarhia valorilor, poate să descindă această calificare ? Dragomirescu, care era conducătorul unui cenaclu literar și un spirit atît de generos încît scriitorii vechii generații și foștii lui elevi îi evocă cu emoție amintirea, făcea să descindă zisa calificare foarte jos, proclamînd cu ușurință capodopere lucrări literare de o valoare cu totul modestă. Aplicațiile metodei prevăzute cu o armătură teoretică impresionantă dădea rezultate foarte contestabile. Contestația a provenit nu numai din partea esteticienilor, dar și a filologilor cînd, publicînd o ediție a poeziilor lui Eminescu, pe care voia să le apropie de prototipul lor, Dragomirescu a intervenit uneori în text, pentru motivul că în felul acesta ar fi restabilit frumusețea lor ideală și eternă. Relativismul estetic, ca și acribia filologică nu puteau fi deci satisfăcute cu lucrările lui Dragomirescu.

S-a propus, desigur, și un alt mijloc, în afară de metafizica prototipurilor, pentru a găsi un punct ferm în neîncetata oscilație a opiniilor estetice. Fiindcă operele de seamă ale trecutului sînt înțelese tot în alte moduri, fiindcă epocile succesive le atribuie tot alte și alte semnificații și le însoțesc cu simțiri mereu schimbate, este poate cazul să ne dăm osteneala de a reconstitui felul în care le-au priceput și le-au resimțit autorii și epoca nașterii lor. Oscilația și relativismul estetic s-ar putea suspenda dacă în loc de a le da propria noastră interpretare am depune efortul de a înțelege intenția mai adîncă a autorului și reacția afectivă a publicului căruia acesta i s-a adresat cu siguranța că îl va putea mișca după voia lui.

Există nenumărate exemple ale unei astfel de reconstituiri estetice. Vom cita pe unul singur dintre ele. Este cazul comediei lui Molière, *Mizantropul*, jucată pentru prima oară, la Paris, în ziua de 4 iunie 1666. Alceste, om virtuos și amar, trăiește toate revoltele inspirate de mediul său, dar mai ales pe aceea provocată de ușuratica Célimène, pînă cînd se hotărăște să se retragă în singurătate. Comedia s-a bucurat de un succes modest în vremea compunerii ei, dar a provocat, mai tîrziu, una din cele mai lungi și mai pasionate dezbateri literare. În secolul al XVIII-lea, Jean-Jacques Rousseau o supune unei contestații răsunătoare : *Mizantropul* ar fi ridiculizarea virtuții. În *Lettre à d'Alembert*, Rousseau scrie :

„Voind să expună rîsului public toate defectele opuse calităților omului amabil, ale omului de societate, după ce a exploatat atîtea alte trăsături ridicole, îi rămînea să exploateze pe aceea mai puțin iertată de lume, ridicolul virtuții ; este ceea ce a făcut Molière în *Mizantropul*".

Pentru Rousseau, piesa lui Molière este totuși o comedie, o compunere dramatică menită să trezească hohotele de rîs ale publicului, în timp ce romanticii o resimt ca pe produsul unei inspirații triste, vrednice mai degrabă a provoca lacrimile spectatorilor. Acest fel nou al reacției estetice a fost exprimat de Alfred de Musset în poemul lui *Une soirée perdue* :

J'étais seul l'autre soir au Théâtre français,
Ou presque seul ; l'auteur n'avait pas grand succès,
Ce n'était que Molière, et nous savons du reste,
Que ce grand maladroit qui fit un jour Alceste,
Ignora le grand art de chatouiller l'esprit
Et de servir à point un dénoument bien cuit...

J'écoutais cependant cette simple harmonie,
Et comme le bon sens fait parler le génie,
J'admirais quel amour pour l'âpre vérité,
Eut cet homme si fier en sa naïveté ;
Quel grand et vrai savoir des choses de ce monde,
Quelle mâle gaité, si triste et si profonde,
Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer...

Un istoric literar al vechii generații, René Doumic, face observația că interpretarea romantică, *tragedizantă* (dacă-mi este permis termenul), a *Mizantropului* a perseverat pînă tîrziu. Descriind felul în care îl juca, în 1922, unul din interpreții lui mai noi, actorul Lucien Guitry, Doumic scrie într-o cunoscută explicație a textului (*Le Misanthrope de Molière*, Mellottée, p. 261—262) :

„O figură devastată de vîrstă și suferință... O mască imobilă : nici un semn de viață în afară de ochii care măsoară pe oameni de sus, mai mult decît privesc, și o gură crispată, gesturile reduse la minimum. O statuie a durerii și a disprețului, vorbindu-ne despre o amărăciune și o ironie digerate de mai multe ori. Un aer extatic care se transformă, din cînd în cînd, în atacuri intempestive. Un supraom, martir al superiorității sale și care se răzbună. Acest Alceste, în momentele libere ale meditației sale solitare, a judecat pe oameni și s-a judecat pe sine. În timp ce toți oamenii sînt vicleni și lași, în timp ce femeile sînt cochete și frivole, a constatat că el singur este drept, generos, dezinteresat..."

Doumic nu este de acord cu această interpretare. O numește o „deformare a rolului" și-l acuză pe Lucien Guitry de a-i fi dat „interpretarea cea mai falsă". Încă mai înainte de aceasta, un alt actor vestit al vremii, Coquelin-l'aîné, observase tendința, provenită din romantism, de a face din Alceste un fel de Hamlet, de Faust, de Manfred, „un om al durerii, o ființă simbolică, un mit, virtutea încarnată, idealul uman". A interpreta astfel *Mizantropul*, scria Coquelin-l'aîné, în broșura pe care i-a consacrat-o, citată de Doumic, înseamnă a trece peste titlul ei : o comedie. Vechiul actor și istoricul literar mai nou doresc deci ca interpretarea piesei lui Molière să se înapoieze la intenția ei primitivă, la aceea pe care i-a dat-o poetul însuși și publicul lui contemporan, intenția de a provoca rîsul. Alceste ar fi unul din geloșii vechii comedii, un Arnolphe, un Bartholo. Interpretarea romantică a fost o simplă „deformare".

Nu depreciez nicidecum o cercetare ca a lui Doumic. Încercarea de a reconstitui sensul originar al unei opere literare este legitimă și binevenită. O astfel de încercare este o prelungire a interpretării filologice și isto-

rice, dar nu chiar interpretarea estetică despre care mă ocup aici. După cum editorul unui text, adică filologul, urmărește să-l reconstituie în forma lui autentică, după cum istoricul încearcă să-l explice prin condițiile sociale care l-au generat, tot astfel acești oameni de știință pot să-și propună a investiga intenția proprie a unui autor mai vechi, în opera lui, și modul în care a reacționat publicul vremii. O cercetare ca aceasta din urmă face parte din treapta filologică și istorică a interpretării. Mulți critici literari, ba chiar mulți actori sau regizori nu depășesc niciodată această treaptă. Cînd aceștia din urmă se interesează cum era jucată altădată o dramă de Shakespeare sau o comedie de Molière și cînd, după strîngerea documentării necesare, montează un spectacol în forma mai mult sau mai puțin exactă a trecutului, ei se comportă ca filologi și ca istorici. Dar ceea ce ei obțin este o reconstituire de caracter științific mai mult decît o nouă creație de artă, o piesă de muzeu, avînd răceala operelor smulse din ambianța lor. Tot astfel procedează și izbutesc a face criticii care ne arată ce a fost o operă pentru trecut, dar nu și ceea ce poate însemna ea pentru noi, oameni ai zilelor de astăzi, cu gusturile, tendințele, sufletul vremii noastre.

Realitate estetică, adevărată valoare de artă, n-au decît operele coordonate cu aceste gusturi și tendințe, cele care ne vorbesc, cele cărora le putem răspunde. Nu ne mai interesează atunci dacă înțelesul pe care-l dăm unei opere a trecutului este cel confirmat de documente. Și, în această privință, pot evoca o amintire personală. Sînt trei sau patru decenii de cînd l-am văzut jucînd *Avarul* lui Molière pe Ion Brezeanu. Nu-l voi uita niciodată cu acutele vocii lui, cu sprinteneala lui parcă bătută de vînt, cu mișcarea brațelor în juru-i, ca și cum ar fi căutat un punct solid și ar fi vrut să se sprijine de ceva. Era ceva straniu, oarecum îngrijorător, în apariția și atitudinile lui. Rîsul pe care-l stîrnea sublinia o bufonerie imensă, un grotesc din vecinătatea fantasticului. Te întrebai dacă Harpagon nu este cumva un nebun. Dar cînd, de frica hoților care i-ar fi putut periclita comorile, se învîrtea bălăbănindu-și brațele, dar prinzîndu-se numai pe sine însuși, cînd, după dispariția case-

tei, se prăbușea la rampă, implorînd publicul să i-o restituie, spectatorii simțeau un fior tragic, ca în fața unei teribile deteriorări a naturii umane, provocată de iubirea nemăsurată a aurului. Cred că Ion Brezeanu făcea parte din șirul actorilor, ieșiți din romantism, care au dat o viață nouă repertoriului clasic. Este probabil că jocul lui urma o linie a adîncirii vechilor semnificații, acordată cu gustul modern, mai puțin dispus să se amuze de comicul frivol. Ne găsim în faza unei maturități mai înaintate, îmbogățiți prin atîtea experiențe ale istoriei, capabili de a azvîrli sonde mai adînci în sufletul omenesc, încît nu mă pot împiedica de a înnoi semnificațiile operelor de altădată și nici nu pot condamna pe artiștii sau pe interpreții literaturii care mă ajută să le înnoiesc.

Opera literară trăiește în timp și își renovează necontenit înțelesul. Constatarea aceasta este cu atît mai adevărată cu cît opera este mai complexă, mai bogată, mai profundă. Cînd o ghicitoare întreabă : „Cine geme nebolind și caută nepierzînd“, persoana care găsește răspunsul, spunînd : „porcul“, atinge singura și stabila semnificație a acestei metafore. Dar care este semnificația lui Hamlet, a lui Don Quijote, a lui Faust ? Epocile succesive ale culturii le-au dat mereu alte înțelesuri, substituind celor vechi pe altele noi. Una din temele cele mai interesante ale literaturii comparate este tocmai istoria receptării unei opere și a reputației unui scriitor. Fiindcă o astfel de cercetare este posibilă înseamnă că nimeni, în decursul timpului, n-a atins semnificația invariabilă a marilor opere ale trecutului și că a fost nevoie, necontenit, a înlocui pe una din ele printr-o alta. Iată cazul, adeseori studiat, al lui Virgil. Contemporanii lui August vedeau în el pe marele poet național al Romei, proslăvitorul vechilor tradiții, poetul pietății și al pămîntului italic. Evul mediu îl recunoaște ca pe unul din profeții creștinismului. Egloga a IV-a ar fi anunțat noua eră. Dante îl alege drept călăuza lui. Umaniștii admiră perfecțiunea formei lui și fac din el modelul stilului poetic, după cum Cicero devine modelul prozei. Secolul clasic găsește în Virgil toate cuviințele, *les bienséances,* cerute de estetica vremii. Este un rod al civilizației. Prețuirea aceasta se propagă pînă tîrziu. O

anecdotă, transmisă prin Sainte-Beuve (*Étude sur Virgile*, 1857, p. 321-322), povestește că Frederic II a întrebat odată pe Gellert : „Preferați pe Homer sau pe Virgil ?" Comparația dintre cei doi poeți devenise tipică din vremea umanismului. „Homer este original", a răspuns Gellert. „Da, a confirmat Frederic, dar Virgil este mai civilizat" (*Virgile est plus poli*). Este tocmai motivul pentru care prețuirea lui devine mai rece în zorile romantismului, mai ales în Germania. Gustul vremii mergea către poezia spontană a vechilor popoare, nu către imitația ei rafinată. Hegel, în *Estetica* lui (III, 3, 3, 6), rezumă o întreagă evoluție cînd scrie : „Viziunea poetului este cu totul deosebită de lumea pe care ne-o descrie, și zeii lui n-au frăgezimea unei vieți proprii". În ultimele decenii s-a produs însă un reviriment în prețuirea poetului, apreciat acum, de către un Burckhardt, Curtius, Haeckert, ca reprezentantul sintezei de cultură a Occidentului. Care este, în această varietate de opinii, adevăratul Virgil ? Adevăratul Virgil este de fiecare dată altul, altfel văzut, altfel valorificat. Transmisiunea unui poet nu este asigurată decît de neîncetata lui reconsiderare. Încremenirea imaginii unui poet este un semn sigur al morții lui, al ieșirii din circuitul viu al istoriei, prin care acesta își schimbă necontenit chipul și este asociat cu valori noi. Interpretarea estetică a operei literare are misiunea s-o privească din unghiul propriu al epocii ei de cultură și s-o lumineze prin fascicolul de raze proiectat de această epocă.

Înseamnă oare că mobilitatea interpretării estetice poate rămîne indiferentă față de lucrarea filologului, care aspiră către stabilirea textului autentic și invariabil, și față de cercetarea istoricului, care urmărește plasarea operei în vremea ei și aflarea condițiilor care au generat-o ? Desigur că nu. Istoria criticii este plină de gafele interpreților estetici neatenți la datele filologiei și ale istoriei. Scaliger, în *Poetica* lui de la mijlocul secolului al XVI-lea, a luat o dată pe Musaios, cîntărețul legendar prehomeric, despre care vorbește Virgil, drept autorul povestirii elenistice *Hero și Leandru*, pe care o prefera eposurilor homerice. Este cunoscută polemica în jurul lui *totuși* din ultimul vers al poeziei *Floare al-*

bastră de Eminescu, citit uneori ca *totul* și determinînd, în această lecțiune, o altă interpretare a poeziei decît aceea pe care o impune adversativul *totuși*. Așa-zisul *Panegiric al lui Ștefan cel Mare* a putut fi luat drept un text al veacului al XVI-lea și admirat ca atare, pînă cînd Densusianu a arătat că era o fabricație din prima jumătate a secolului al XIX-lea, după modele franceze. Inconsiderarea datelor filologice și istorice compromite interpretarea estetică, care devine atunci arbitrară. Interpretarea estetică, cu drepturile ei de a lumina opera din diferite puncte de vedere și de a scoate din fondul ei nelimitat tot alte și alte valori, nu se poate mișca, dacă nu vrea să rătăcească, decît în cadrul ferm, stabilit de filologie și de istorie.

Între diferitele trepte ale interpretării literare, oricît de deosebite ar fi obiectivele lor, nu există contradicție, ci o cooperare pe care, propunîndu-ne-o ca ideal, trebuie s-o urmărim prin formație multilaterală și prin cercetare interdisciplinară.

1964

INTERPRETAREA LITERATURII

PRELEGEREA I

Domnişoarelor şi domnilor studenţi,

Începem astăzi o activitate care va încerca, prin intensitate şi prin multiplicitatea preocupărilor, să înlocuiască timpul de care, din împrejurări independente de voinţa noastră, n-am dispus pînă azi. Voi încerca deci, în răstimpul care ne separă de sfîrşitul anului, să cîştig ceea ce n-am putut obţine pentru dvs. în intervalul scurs pînă la vacanţa Crăciunului.

Voi face două cursuri. Unul din ele va fi în legătură cu o organizare nouă în facultatea noastră. După cum ştiţi, s-au înfiinţat la Facultatea de Litere, ca şi la alte facultăţi. aşa-zisele „licenţe de învăţămînt", adică acelea pe care urmează să le obţină acei dintre dvs. care se vor consacra carierii profesorale. Mai înainte însă ca aceste licenţe de învăţămînt să intre în legi şi regulamente, Consiliul Facultăţii a hotărît ca toţi profesorii să dubleze cursul lor obişnuit cu un curs consacrat pregătirii viitorului profesor secundar. Prin urmare, acest prim curs va fi un curs de interpretarea literaturii şi are ca ţintă să înzestreze pe viitorii profesori de limba română, dar şi pe ceilalţi profesori de limbi şi literaturi, cu instrumentul metodic de cercetare şi de predare a obiectului lor. Al doilea curs va fi un curs în legătură cu o problemă vie a momentului ; el va fi consacrat ideii de operă în filozofia generală şi în estetică.

Țara noastră privește astăzi ca unul din imperativele ei cele mai puternice nevoia de refacere, de reconstrucție. Noi, profesorii, simțim dorința să insuflăm generațiilor tinere o mentalitate reconstructivă, o mentalitate de ridicare și de reînălțare a țării. Mai cu seamă secția filozofică a facultății noastre are să vegheze la formarea acestei mentalități reconstructive.

A reconstrui, ca și a construi, înseamnă însă a crea opere. De aci interesul filozofic al problemei : ce este opera omenească ? Care sînt diferitele tipuri de opere ? Care sînt diferitele forme ale creației omenești și care sînt condițiile în care se creează o operă ? În fine, care este răsunetul în timp și în spațiu al unei opere ? Acestea sînt întrebările la care cel dintîi dintre cursurile anului va încerca să răspundă. În tabloul general al creației omenești voi căuta apoi să situez creația estetică, opera de artă. Dar despre planul și intențiile acestui de-al doilea curs, care se adresează în special studenților secției filozofice, mă voi ocupa mai pe larg la cea de-a doua deschidere a prelegerilor de anul acesta.

Astăzi, începem cursul despre interpretarea literaturii. El trebuie în chip firesc să debuteze cu problema : ce este literatura ? Căci, mai înainte de a făuri instrumentul metodic de interpretare și de predare a literaturii, o întrebare necesară este aceea relativă la obiectul asupra căruia urmează să se aplice unealta metodică. Aș putea parafraza debutul unui celebru tratat de estetică, mult cetit într-o vreme, spunînd că literatura este ceea ce toată lumea știe că este. Dar nu mă pot mulțumi cu această formulare, care ar pune punct cel puțin expunerii de astăzi și ne-ar da libertatea să ne despărțim de pe acum. Am de gînd să atașez mai multe atribute de termenul de „literatură" și să ajung, dacă va fi cu putință, la claritate noțională.

Literatura, într-un înțeles foarte larg — *largo sensu* — este suma tuturor scrierilor. Tot ceea ce a fost scris vreodată însumează laolaltă literatura. Acest înțeles cu totul larg nu este rar. Există, de pildă, o operă engleză cunoscută, o *Istorie a literaturii engleze*, apărută între 1907—1916 (Cambridge), care cuprinde vastul inventar critic al tuturor scrierilor care au apărut vreodată în

limba engleză, scrieri aparținînd așa-zisei literaturi frumoase, dar și scrieri istorice, politice și economice, filozofice, științifice de toate categoriile, manuale școlare, bibliografii, dicționare, reviste, ziare etc., prin urmare întregul vast domeniu al imprimatului.

Se vorbește, în adevăr, deseori de literatura unei specialități. Un medic vorbește, de pildă, despre literatura medicală. Se vorbește despre literatura specială a chimiei ; se poate vorbi despre o literatură matematică, ba se vorbește chiar de o literatură muzicală, care ar însemna toate imprimatele muzicale.

Noi nu avem însă de gînd să ne preocupăm de literatură în acest înțeles foarte larg. Noi trebuie să specializăm termenul, să-l restrîngem, să ajungem la conceptul acelei literaturi pe care veți avea dvs. mai tîrziu ocazia s-o predați și s-o interpretați. Este astfel nevoie de mai multe limitări metodice pînă să ajungem la conceptul literaturii în sensul care ne interesează.

În acest înțeles, cred mai întîi că nu poate fi deloc vorba de literatura muzicală. Literatura muzicală întrebuințează și ea simboluri scriptice, dar acestea semnifică sunete, adică posibilități de senzații sonore, și literatura, într-o primă precizare a termenului, este suma scrierilor care întrebuințează simboluri noționale, cuvinte scrise.

Totuși, nu tot ce ține de sfera cuvintelor scrise este literatură. Așa, de pildă, cineva care parcurge un text dramatic, atunci cînd trece de la însemnarea vorbirii unui personaj la indicațiile de regie cuprinse între paranteze, simte lămurit că a depășit domeniul literar propriu-zis pentru a trece alături, în sfera unor însemnări scriptice care nu mai aparțin literaturii, ci care aparțin spectacolului viitor. Prin urmare, putem să restrîngem încă mai mult definiția literaturii, spunînd că literatura este suma scrierilor care, folosind simboluri noționale, alcătuiesc întreguri autonome.

Dar dacă faptul de a fi o scriere alcătuiește o condiție esențială a literaturii, este oare această condiție și indispensabilă ? Întrebarea merită să fie pusă, pentru că în legătură cu ea se impune o problemă de un mare interes, și anume problema așa-zisei literaturi populare.

Evident, după definiția de mai sus, în măsura în care aceste compoziții sînt transcrise, ele aparțin literaturii. Dar nu este oare absurd a spune că aceeași compoziție nu aparținea literaturii înainte de a fi fost transcrisă și începe a-i aparține îndată ce operația transcrierii s-a efectuat? După cum știți, desigur, primele culegeri folclorice se fac la sfîrșitul veacului al XVIII-lea de către Herder în renumita operă *Glasurile popoarelor în cîntece*. O bucată din această culegere nu era oare literatură înainte de a fi transcris-o Herder și ea a devenit literatură îndată ce el a transcris-o? La această întrebare se poate răspunde afirmativ. Folclorul aparține literaturii numai în măsura în care el este însemnat, scris.

Dar atunci care sînt însușirile pe care producția anterioară le-a cucerit prin faptul transcrierii, pentru ca să fim îndreptățiți a o declara exterioară domeniului literar mai înainte de momentul transcrierii și aparținînd acestui domeniu după ce momentul transcrierii a trecut? Valorile care s-au creat o dată cu transcrierea folclorului sînt: durata, stabilitatea și ceea ce voi numi, cu un termen care va avea nevoie de explicații suplimentare, socialitatea.

Cîtă vreme nu fusese transcrisă, compoziția orală populară putea să dispară. Transcrierea îi conferă durată. În același timp îi conferă stabilitate. Poezia populară, atîta vreme cît nu e transcrisă, se găsește într-un proces de continuă transformare, are o viață progresivă, se dezvoltă continuu. În momentul în care poezia populară este însemnată, ea devine un bun tradițional, ea încetează oarecum de a mai trăi, devine un lucru al trecutului. Preocuparea culegătorului de folclor este să regăsească modelul primitiv, așa cum el a fost transcris, nu să-l facă să evolueze către forme noi ale existenței lui. Există deci o transformare adîncă în felul de a fi al poeziei populare, care rezultă din faptul transcrierii.

În sfîrșit, prin transcriere, poezia populară se îmbogățește cu o viață, participînd mai intens și mai activ la viața generală a culturii. Improvizația orală, apărută într-un punct oarecare al peisajului național, poate fi reprodusă în puncte deosebite. Ba, dacă s-a putut vorbi de o influență a poeziei populare asupra poeziei culte,

împrejurarea aceasta n-a devenit posibilă decît ca un fapt ulterior transcrierii folclorului, ca o consecință a transcrierii lui. Amestecul poeziei populare în viața generală a culturii este deci un efect al transcrierii ei, un efect căruia i se datorează atributul pe care de aci înainte literatura populară îl va împărtăși cu toate celelalte forme ale literaturii într-un înțeles mai limitat.

De altfel, cazul literaturii populare nu este unic. Există și alte forme ale compoziției orale care pătrund în literatură abia o dată cu transcrierea lor. Așa este cazul oratoriei. Cîtă vreme discursul a fost numai pronunțat și receptat de auditor ca un cuvînt grăit, el nu aparține literaturii. În momentul însă în care prin transcriere el capătă durată, stabilitate și o participare mai activă la viața mai largă a culturii, discursul intră și el, cel puțin pentru aceste motive, în cadrul restrîns al literaturii.

Totalizînd aceste noi observații, s-ar putea spune că literatura este suma scrierilor în măsura în care au durată, stabilitate și socialitate. Chiar din aceste prime atribute pe care le atașăm termenului de literatură se pot întrevedea cîteva din problemele pe care vom avea să le dezbatem la acest curs. Așa, de pildă, atributul stabilității pune problema filologică a stabilirii textului.

Din atributul durabilității vor rezulta alte probleme, ca, de pildă, problema urmăririi vieții în timp a operei literare. Operele literare nu trăiesc în orice moment al dezvoltării lor cu aceeași intensitate. Există pentru ele umbriri și reveniri în lumina strălucitoare a gloriei. Operele literare nu sînt apoi răsfrînte în același fel de generațiile succesive. Durata lor cunoaște deci oscilații și variații. Socialitatea pune și ea o serie de probleme, ca, de pildă, problema influențelor sub care s-a produs o operă literară și a influențelor nu numai literare, dar și sociale, pe care, la rîndul ei, le-a produs.

Absența unuia singur din aceste atribute recunoscute ca esențiale retrage fenomenului scriptic calitatea lui literară. Iată, de pildă, cazul unor însemnări scrise sau chiar al unor compoziții ceva mai largi, care au o incontestabilă durată și stabilitate, dar cărora lipsindu-le cel

de-al treilea atribut, sînt respinse din sfera literaturii în sensul strict. Iată cazul inscripțiilor de pe monumente. Fac ele parte din literatură ? Inscripțiile de pe monumente au, fără îndoială, și stabilitate, și durată, cu toate acestea, după sentimentul general, ele nu fac parte din literatură în sensul strict al cuvîntului. De asemenea, scrisorile particulare au cel puțin durata și stabilitatea oricărui text scris. Cu toate acestea, cîtă vreme rămîn numai scrisori particulare, ele nu aparțin literaturii. Din ce pricină ? Din pricină că le lipsește, ca și în cazul inscripțiilor, acea largă difuzare care să le permită socialitatea, participarea activă și intensă la viața culturii. Dar, dacă scrisorile particulare sînt multiplicate în anumite condiții, ele pot deveni obiecte literare. Prin urmare, o nouă însușire a scrierilor literare este difuzarea prin multiplicare manuală sau mecanică, așa încît adaosul acestui nou atribut ne-ar face să spunem că literatura este suma scrierilor care prin multiplicare au dobîndit durată, stabilitate și socialitate.

Toate însușirile pe care le-am pomenit pînă acum le posedă nu numai operele literare în sensul limitat, dar și operele tehnice, științifice, politice, morale, religioase. De ce atunci nu le putem îngloba pe toate acestea în conceptul literaturii *stricto sensu*, ci numai pe unele din ele ? Care este criteriul diferențial care nu admite să trecem sub aceeași categorie un tratat de fizică și o dramă de Shakespeare, un roman de Tolstoi și o monografie istorică, o poezie de Eminescu și un dicționar latin-român ? Ce diferențiază aceste categorii de scrieri încît să fim îndreptățiți a rîndui numai pe unele din ele în domeniul limitat al literaturii și să excludem pe celelalte din limitele acestui domeniu ?

Răspunsul care s-a dat la această întrebare este foarte variat. Au fost teoreticieni ai literaturii care au spus : Ceea ce deosebește literatura în sensul strict de literatură în sensul larg este scopul felurit al diferitelor scrieri. Unele scrieri pot avea scopuri practice. Cineva care consultă un manual menit să-l învețe cum se fabrică un aparat de radio recunoaște în acesta un scop practic. Cineva care studiază o carte de medicină sau de fizică urmărește și el un scop, și anume pe acel al îmbogățirii

cunoștințelor sale în domeniul științei respective. Cineva care străbate o monografie istorică dorește să cîștige noțiuni precise în legătură cu o epocă sau cu o personalitate a trecutului. Ei bine, față de toate acestea, s-a spus că scrierea literară nu are nici un scop, că ea este dezinteresată. Evident, acel care a scris-o, scriitorul, a avut un motiv pentru a o scrie, dar n-a avut un scop. Înțeleg prin motiv tot ceea ce poate pune în mișcare un act. Scopul este altceva : este un motiv pe care făptuitorul actului și-l propune ca o țintă a actului său. Motivul este, cu alte cuvinte, cauza eficientă a unui act, în timp ce scopul este cauza lui finală. Se spune, așadar, că scriitorii nu se orientează după o cauză finală, că ei nu urmăresc scopuri, că ei sînt niște producători inconștienți sau cvasiinconștienți. Vă aduceți aminte versurile lui Goethe puse în gura cîntărețului său : „Eu cînt așa cum pasărea cîntă“. Există, cu alte cuvinte, prejudecata spontaneității totale a actului de creație literară, ca o părere foarte înrădăcinată.

Dacă schimbăm perspectiva și privim lucrurile din situația celui care se bucură de operă literară, adică din unghiul aceluia care se numește în terminologia estetică „contemplatorul“ artei, contemplația nu apare nici ea ca un act orientat de un scop, ba chiar nici măcar ca un act. Contemplația, nu numai în opinia publicului mare, dar și în opinia unor esteticieni, este o stare de pasivitate. Ceea ce se produce în sufletul contemplatorului în momentul întîlnirii cu opera n-ar fi nici un lucru dorit, nici urmărit de cineva, nici dirijat prin acte speciale de atenție. Contemplația ar fi și ea o stare spontană.

Ar fi interesant de urmărit pînă unde urcă originea acestor păreri foarte vechi. Dacă aș avea răgazul unui curs de istorie a esteticei, cum din cînd în cînd fac în cadrul acestei catedre, atunci desigur că aș expune mai pe larg teoriile kantiene cu privire la plăcerea estetică dezinteresată, ceea ce Kant numea *„das interesselose Wohlgefallen“*. În *Critica judecății*, Kant observase că și binele pe care cineva îl făptuiește sau îl observă în acțiunea altora produce satisfacție. Există o satisfacție morală, după cum există o satisfacție estetică. Dar satisfacția morală este o satisfacție legată de existența reală

a faptei care a provocat-o. Nu pot fi satisfăcut, ca ființă morală, decît de binele împlinit de mine sau de altcineva. Cîtă vreme binele nu s-a întrupat într-o materie concretă de fapte, nu produce mulțumirea nimănui, în timp ce satisfacția estetică — adaugă Kant — nu este legată de interesul pentru existența reală a obiectului estetic. Pot admira statuia Venerei din Milo fără să doresc să știu că Venera din Milo, adică femeia frumoasă pe care artistul a numit-o astfel, a existat vreodată sau există acum. Mi-e indiferentă existența ei reală. Simpla ei imagine produce o satisfacție îndestulătoare.

Tot lui Kant i se datorește cristalizarea doctrinei despre geniu, așa cum ea a fost reprezentată de atunci într-o lungă epocă, în tot timpul romantismului. Geniul — spunea Kant — este natura lucrînd în om. Dar, după păreri adînc înrădăcinate, natura lucrează fără premeditare. Agenții unei combinații chimice nu-și reprezintă scopul către care se îndreaptă, nu-l doresc și nici nu-l urmăresc anume. Rezultatul se produce într-un chip nereflectat. Natura lucrează deci spontan, și geniul ar opera la fel.

Era aci, în această teorie, un mod de a protesta împotriva creației artistice și literare anterioare, prea aservită normelor, devenită prea savantă ; un mod de a se opune acelor forme de artă academizantă, condusă mai mult de cunoștința regulilor decît de adevărata putere creatoare. În acest înțeles, este sigur că teoria kantiană a geniului a avut un rol de seamă în momentul în care a apărut.

În sfîrșit, doctrine asemănătoare s-au dezvoltat în întreaga estetică idealistă. Iată, de pildă, pe Schopenhauer. Și pentru el creația și contemplația artei sînt fructul unui moment în care voința, de-a pururi aservită scopurilor ei, se eliberează. Contemplatorul artistic și artistul încetează să mai fie subjugați de ceea ce Schopenhauer numește voința de a trăi, voința de-a pururi ațintită către scopuri ; ea devine liberă, sfărîmă cătușele, iar spiritul astfel eliberat ajunge să cunoască lucrurile în alte forme decît acelea care sînt ale cunoașterii practice și științifice. Astfel de amintiri teoretice retrăiesc

în părerile aşa de răspîndite şi astăzi despre spontaneitatea geniului, despre dezintegrarea operelor artistice şi despre pasivitatea contemplaţiei. Astăzi însă ştim mai bine că aceste vechi păreri, aşa de larg difuzate, sînt erori, căci creaţia artistică nu este un simplu act, aşa cum ar fi un reflex, ci este o acţiune umană, o acţiune morală. Nu există acţiuni fără scop. Există acte fără scop, ca, de pildă, actele reflexe. Dar nu există acţiuni umane neorientate de o finalitate. Mitul artistului absolut spontan este depăşit de examenul psihologic şi sociologic mai nou. Creaţia artistică este şi ea o formă a activităţii omeneşti şi, prin urmare, artistul, ca orice om care creează într-un fel oarecare, se orientează şi el după anumite scopuri. El alege şi dă un sens sau altul operei sale. Cine spune „alegere" indică însă faptul moral prin excelenţă. Nu se poate spune că artistul nu alege, că el nu este decît o ureche care ascultă glasul vreunui spirit înaripat, care dictează opera lui. Aceasta este o părere străveche, arhaică, pe care nimeni nu poate s-o mai primească. Noi integrăm pe artist în cîmpul general al activităţii omeneşti.

Dar contemplatorul este el oare cu totul pasiv ? El nu alege ? Orice operă poate fi primită de orice public ? Nu există o afinitate între operă şi contemplator ? Contemplatorul nu-şi alege oarecum opera menită să-i procure satisfacţia estetică ? Cine analizează conceptul sociologic al publicului îşi dă seama că un public este o grupare de contemplatori după criteriile unei anumite afinităţi, pentru anumite tipuri de opere. Nu acelaşi este publicul romanelor poliţiste şi publicul lui Shakespeare. Dacă, prin urmare, există o afinitate între oamenii care compun un public sau între ei şi operele menite să-i încînte, este aci un semn că contemplatorul însuşi nu este cu totul pasiv. Vedeţi, prin urmare, că părerile amintite mai înainte merită să fie trecute în rîndul celor păstrate printr-o tradiţie filozofică necontrolată şi, într-un cuvînt, ca nişte simple prejudecăţi. Nu cred deci că criteriul scopului ar putea fi acela care să diferenţieze literatura *stricto sensu* de literatura *largo sensu*. Trebuie să căutăm alte criterii.

S-a spus atunci că am putea să invocăm criteriul modalității producerii. Literatura *largo sensu* ar fi produsul cunoașterilor, al inteligenții cunoscătoare, în timp ce literatura în sens limitat ar fi produsul imaginației, adică al puterii spiritului de a-și reprezenta imagini. Și aceasta este o părere foarte veche, care a fost uneori infirmată în cursul cercetărilor mai noi. Multă vreme s-a spus că este literatură frumoasă scrierea care este colorată, aceea care întrebuințează un mare număr de termeni sensibili. Părerea aceasta stă la originea acelei afectări literare care întrebuințează prea multe cuvinte arhaice sau prea multe cuvinte așa-zise neaoșe, sau prea multe adjective, acel stil încărcat, baroc, manierat, pe care-l adoptă unii scriitori tocmai din pricină că sînt călăuziți de ideea că pentru a lua loc înlăuntrul salonului literar este nevoie să produci imagini multe, să fie pitorești, variate, să izbească imaginația. Iată cum o poziție estetică poate avea efecte în creația literară efectivă.

Cercetările mai noi, despre care am referit uneori în scrierile mele, au denunțat eroarea acestei opinii. Limba poeților, în mare măsură, este o limbă a tuturor oamenilor. Limba tuturor oamenilor este și ea limba poeților. În ea intră destule elemente figurative. De pildă, metafora nu începe de-abia cu limba poetică, ea se găsește și în limba comună. Nu voi intra însă în detaliile acestei discuții. Voi spune numai că deosebirea dintre literatură ca produs al cunoașterii și literatură ca produs al imaginației nu se poate menține și pentru un alt motiv : sînt destule elemente de imaginație și în operele scrise ale științei. Prin partea ei de ipoteze, știința este și ea un produs al imaginației. Evident, savantul caută să confirme ipoteza care i-a apărut, s-o verifice prin experiență. În tot cazul însă, el nu întrebuințează numai energiile pur cognitive ale spiritului, ci și pe acelea imaginative.

Tot atît de adevărat este a spune că literatura în sensul strict este în mare măsură produsul puterilor de cunoaștere ale minții omenești. Materialele de cunoaștere în operele marilor scriitori, numărul cunoștințelor lor de istorie, de arheologie, de științe sociale, tehnică și de biologie este adeseori imens. S-a făcut uneori inven-

tarul cunoştinţelor de specialitate pe care le poseda Shakespeare. Cîmpul cunoaşterii shakespeariene este aproape nelimitat. Cunoştinţele lui Shakespeare în diferitele ramuri ale specialităţilor omeneşti, începînd de la cinegetică şi pînă la cunoaşterea maladiilor psihice, sînt nesfîrşite. De asemenea, sînt imense cunoştinţele unor scriitori ca Balzac şi Zola. Este greu de a întemeia deci deosebirea dintre literatura frumoasă şi literatura ştiinţifică numai pe diferenţa dintre energiile sufleteşti pe care lucrarea respectivă le-a pus în mişcare şi cărora ea li se datoreşte.

Dacă lucrul acesta este însă adevărat, este tot atît de potrivit a spune că materialele de cunoaştere sînt introduse în operele ştiinţei în alte sinteze decît acele în care materialele cunoaşterii sînt introduse de operele literare. În operele de ştiinţă, de filozofie, de istorie, materialele cunoaşterii sînt introduse în sinteze cognitive, pe cînd în operele literaturii materialele cunoaşterii sînt introduse în sinteze imaginative, ceea ce impune pentru noi obligaţia de a preciza care este deosebirea între sintezele cognitive şi sintezele imaginative.

În sintezele cognitive materialele cunoaşterii se grupează după relaţiile date în realitate. Scriitorul unei opere ştiinţifice nu are libertatea să grupeze altfel intuiţiile şi cunoaşterile sale decît realitatea o impune. Sinteza cognitivă, din această cauză, putem spune că este reproducerea lumii în planul inteligenţii. Scriitorul de literatură, poetul, poate să regrupeze însă materialele cunoaşterei într-o altă ordine, pentru a obţine sintezele imaginaţiei. El nu este legat de relaţiile date în realitate, ci poate să zdrobească lanţul acestor relaţii pentru a recompune materialele care îi stau la dispoziţie într-o altă ordine şi într-o altă structură. Dacă deci este just a spune că savantul reproduce lumea în planul inteligenţei, este tot atît de potrivit a spune că artistul creează din nou în planul fanteziei, grupîndu-o altfel, recreind-o şi putînd astfel să ataşeze semnificaţii mai largi de sinteza sa. Savantul este prudent, el nu poate să lege de sintezele sale alte înţelesuri decît acelea strict mărginite pe care le sugerează experienţa. Artistul literar, mai liber faţă de constrîngerile experienţei, poate însă

lega de sintezele sale și semnificații mai largi și mai personale.

Aci este poate deosebirea ultimă și cea mai hotărîtoare între operele literaturii în înțeles mărginit și operele literaturii în înțelesul larg; aci este ultimul și definitivul criteriu al diferențierii care ne-ar permite să spunem că *literatura este suma scrierilor care prin multiplicare dobîndește durată, stabilitate și socialitate și în care lumea este creată din nou în planul imaginației.*

Această definiție a literaturii comportă însă o serie de consecințe interesante, pe care doresc să le mai amintesc. Așa este, de pildă, problema romanului și dramei istorice. Dacă literatura, în înțelesul limitat pe care l-am dat cuvîntului, creează, și nu reproduce, cum își poate ea îngădui de a introduce în sintezele ei elemente reale, ale trecutului, așa cum se întîmplă în dramele și romanele istorice? Există romane sau drame care înfățișează pe Iuliu Cezar, pe Neron ori pe Napoleon, în mijlocul evenimentelor despre care referă și scrierile istorice propriu-zise, adică acele aparținînd domeniului științific al istoriei. Cum este posibil lucrul acesta? Se cuvine oare a considera istoria ca o formă artistică a literaturii ori aceste scrieri literare aparțin, de fapt, istoriei propriu-zise și nu literaturii în sensul strict al cuvîntului?

De fapt, granițele dintre istorie și literatura frumoasă sînt destul de instabile. Printre specialitățile științifice, istoria este una dintre acelea care se apropie mai mult de literatura frumoasă. Dar cum este posibil faptul că asistînd la o dramă sau parcurgînd un roman istoric putem face observația că scriitorul a încălcat datele istoriei, că a falsificat figura unor eroi sau sensul unor evenimente din trecut? Observația aceasta se poate face și se face realmente și de oamenii din mulțimea întîmplătoare de spectatori ai unei drame sau de cetitorii unui roman istoric, dar se face uneori și de critica literară cea mai avertizată. Există totuși o deosebire între istorie și drama sau romanul istoric. Istoria, ca orice activitate științifică, ține seama de relațiile din cuprinsul realității, în timp ce drama istorică sau romanul istoric este liber de aceste relații, și această libertate îi dă

scriitorului posibilitatea să lege un sens mai adînc și mai larg de figura oamenilor din trecut, adică să înalțe pe acești oameni la rangul unor tipuri. Astfel, Iuliu Cezar, în drama lui Shakespeare, nu este chiar Iulius Caesar, persoana individuală despre care vorbește istoria antichității, ci este tipul uman caesarian. Neron în tragedia lui Racine nu este chiar Neron, ființa individuală despre care vorbește istoria, ci este tipul neronian. Întîmpinăm în toate aceste cazuri o stilizare către general și, în același timp, o aprofundare a figurii acestor eroi, care se execută prin lucrarea imaginativă a poetului.

O altă problemă care se pune în legătură cu această delimitare a frontierelor este aceea a literaturii subiective, un termen prin care înțeleg confesiunile, jurnalele intime, scrisorile, însemnările de tot felul datorite penei unor scriitori din trecut. Acesta este un domeniu pe care literatura și l-a atașat de curînd. Multă vreme a existat o rezervă și, aș spune, o decență care împiedică pe editor să publice documentele intimității celei mai stricte a scriitorului, în tot cazul o pudoare a scriitorului însuși, care își interzicea să publice aceste manifestări ale intimității personale. Astăzi, însă, nu numai editorii, dar scriitorii înșiși își publică adesea corespondența sau jurnalul intim. Este aci un fenomen de mare interes estetic și moral, asupra căruia va veni ocazia să ne ocupăm la acest curs. Aceste felurite manifestări scriptice aparțin ele literaturii ? Răspunsul este că ele aparțin atunci cînd se înalță la rangul unor sinteze imaginative. Cînd nu se înalță pînă aci, ele nu aparțin literaturii, dar pot aparține științei literaturii, adică pot fi folosite ca elemente pentru explicarea genezei unor opere — ceea ce este o problemă de un deosebit interes al științei literare.

În sfîrșit, o ultimă problemă pe care aș vrea s-o ating este aceea în legătură cu diferențierea dintre literatură și poezie. Au fost cercetători — și printre aceștia regretatul profesor Mihail Dragomirescu — care afirmau că numai poezia, speța cea mai înaltă a literaturii, merită să fie studiată de știința literaturii, în timp ce spețele mai modeste, literatura minoră, operele care nu reprezintă reușite mari ale puterii creatoare a artiștilor, merită să fie izgonite din domeniul pe care știința litera-

turii urmează să-l studieze. Deosebirea dintre poezie și literatură în acest înțeles apare deseori în cercetările estetice mai noi. Filozoful și criticul italian B. Croce, cercetătorul german Walzel, gînditorul polonez Roman Ingarden fac și ei deosebirea dintre poezia propriu-zisă și literatura în sensul trivial al acestui cuvînt, în sensul pe care-l întrebuința Verlaine în celebra exclamație : „*Et tout le reste n'est que littérature !*“

Această atitudine de izgonire a unei părți din puterea creatoare a fanteziei umane nu mi se pare însă justificată. Întrebuințînd o comparație făcută și de altcineva, este ca și cum un geograf care ar studia relieful unei țări ar ține seama numai de vîrfurile cele mai înalte, dar nu și de colinele mai joase sau de depresiunile dintre piscuri. Domeniul literaturii trebuie cunoscut în toată întinderea lui. Evident că există o ierarhie în acest domeniu, că există opere de importanță și valori felurite, dar acesta nu este un motiv pentru a ține sub ochiul cercetării numai succesele cele mai mari ale creației literare. Operele mai modeste, acelea în care nu întîmpinăm acea armonie profundă dintre elementele componente ale unei opere, acea *polifonie* de care vorbea Ingarden, chiar și aceste opere mai superficiale merită să fie cercetate, pentru că uneori tocmai ele sînt purtătoarele unui motiv sau ale unei atitudini care își găsesc realizare abia într-o creație ulterioară. Mai înainte ca tragedia franceză să poposească în marile creații ale lui Corneille, o mulțime de autori mărunți se încearcă în același gen. Balzac însuși, înainte de a scrie *Comedia umană*, se încearcă într-o serie de compoziții de valoare mediocră ; dar cine vrea să studieze formația lui Balzac trebuie să ia în considerație și aceste premise timide ale geniului începător, neajuns încă la deplina conștiință de sine. Pe de altă parte, aceste opere mai minore sînt acelea care întrețin atmosfera literară a unei vremi, acea atmosferă în care urmează să trăiască, să respire și să se dezvolte planta literară fericită, adică aceea care înflorește în toată splendoarea ei. Nu există putința, așadar, a unei cunoașteri fragmentare a literaturii. Domeniul literaturii, pentru a fi bine stăpînit, trebuie îmbrățișat și cercetat în toată întinderea lui.

Am încercat astăzi o primă definiţie a obiectului literaturii, o definiţie de caracter mai degrabă sistematic. Dar literatura este, pe de altă parte, o realitate istorică. Literatura de care vom vorbi, literatura naţională şi literatura universală, este o realitate. Aceasta va alcătui baza generalizărilor noastre şi către ea se va îndrepta instrumentul metodic pe care urmează să-l făurim aci. Astfel, după ce am încercat să obţin conceptul sistematic al literaturii, voi consacra lecţia viitoare cercetării istorice a acestui concept.

PRELEGEREA A II-A

În prelegerea precedentă am căutat să definim ştiinţa literaturii, adică acel ansamblu de preocupări sistematice care alcătuieşte baza teoretică a metodei de studiere a literaturii, pe care vrem s-o definim în seria de prelegeri din anul acesta. Această ştiinţă a literaturii am arătat cum s-a dezvoltat din vechea critică literară a clasicismului, care era o critică normativă, dogmatică şi realistă. Am arătat cum această critică literară s-a dizolvat în momentul în care vechile genuri literare au pierdut rigoarea lor. Am arătat apoi cum istoria literară şi-a extins neîncetat cîmpul ei, făcînd posibilă comparaţia între diferitele opere aparţinînd diverselor literaturi. Această comparaţie mai bogată, mai extinsă, a permis generalizarea literară, adică a ajuns la conceptul unor anumite tipuri şi a unor certe conexiuni tipice între cauze şi efecte. În felul acesta istoria literară ea însăşi a manifestat la un moment dat tendinţa să se transforme într-o ştiinţă a literaturii.

Fac deci deosebire între istoria literară şi ştiinţa literaturii. Istoria literară, ca orice ştiinţă istorică, foloseşte o metodă individualizatoare, adică ea se ocupă de fapte unice, opere şi scriitori individuali, sau uneori de ansambluri de opere, cum ar fi, de pildă, curentele ori şcolile literare. Dar curentele sau şcolile literare, deşi conţin mai multe opere individuale, sînt tot fenomene unice. O singura dată a existat în istorie romantismul francez, parnasianismul, simbolismul etc.

Alături de științele istorice, care au o metodă individualizatoare, există însă și științele generalizatoare, acelea care vor să cuprindă nu fenomene unice, ci fenomene generale, cum ar fi, de pildă, tipurile literare. Iată un exemplu : în lumina istoriei literare există una sau cîteva epoci clasice. A existat clasicismul din vremea lui Pericles, acela din vremea lui August, clasicismul francez din veacul al XVII-lea etc. Toate aceste concepte sînt individuale, căci se raportă la fenomene sau la grupuri de fenomene existente, fiecare în parte, o singură dată. În știința literaturii însă clasicismul nu este un fenomen individual, ci este un tip general, adică este un mod general de a compune literar, care în realitatea istorică nu numai că s-a repetat de cîteva ori, dar care se poate repeta de aci înainte de alte numeroase ori. Prin urmare, știința literaturii făurește un concept al clasicismului care este liber de împrejurările de timp, în vreme ce istoria literaturii făurește concepte individuale, legate de un anumit moment al timpului. Aceasta este deosebirea între modul în care procedează cele două discipline de care ne ocupăm. Numeroase sînt științele istorice ale veacului al XIX-lea care au manifestat tendința de a se transforma în științe generalizatoare. Iată, de pildă, istoria limbii, despre care au vorbit neogramaticii veacului al XIX-lea. Aceasta se transformă, în cercetarea mai nouă, în lingvistica generală. La începutul secolului trecut se vorbea de istoria naturală. Aceasta s-a dezvoltat cu timpul în biologie naturală. Istoria însăși are tendința să se dezvolte într-o știință a istoriei. Iorga a dispărut în momentul în care prepara o istoriologie, o știință care să cerceteze realitățile tipice care revin mereu în istorie. Prin urmare, istoriologia, lingvistica sau biologia generală sînt științe generalizatoare în contrast cu vechile științe individualizatoare, pe care le înlocuiesc. Același este raportul dintre istoria literară și știința literaturii.

Dacă acesta este fundamentul teoretic pe care vom încerca să construim metoda literară, putem acum merge mai departe, pentru a examina posibilitățile metodei literare. Veți vedea, într-adevăr, că se pune problema de a ști care este ținta metodei literare pe care dv. veți fi

chemați s-o aplicați în studiul operelor literare. Scopul metodei literare, aș spune, este îndoit : pe de o parte, cunoașterea intelectuală a operelor literare, pe de altă parte, aprofundarea emoției estetice. Prin metoda literară veți urmări să faceți pe viitorii dv. elevi să stăpînească prin inteligență operele literare, dar în același timp să guste mai adînc, să se bucure mai profund de frumusețea acestora.

Este însă posibil acest lucru ? Poate intr-adevăr metoda literară să urmărească acest dublu obiectiv ? Nu cumva există un antagonism între tendința de a stăpîni intelectualmente obiectul literar și tedința de a aprofunda emoția estetică în legătură cu el ?

Există, în această privință, cîteva păreri circulante, pe care se cuvine să le examinăm cu atenție. Se vorbește, într-adevăr, de un antagonism dintre cunoaștere și contemplație, dintre inteligență și sentiment. Astfel, cînd metoda literară urmărește pe de o parte cunoașterea și pe de alta vrea să dezvolte și să adîncească contemplația, se poate observa că aceste două ținte ale metodei literare se găsesc în conflict, și metoda care și-ar propune această dublă finalitate este falsă în esența ei. Într-adevăr — se raționează mai departe — cunoașterea este discursivă, nu putem cunoaște un obiect decît în mod discursiv. Ce înseamnă însă cunoaștere discursivă ? Cunoașterea — se spune — procedează prin etape. Nu putem cunoaște decît trecînd printr-un lanț de judecăți, în timp ce în contemplație sensurile obiectului contemplat se luminează într-un singur moment. Iată un prim antagonism între cunoaștere și contemplație, care s-ar opune unuia din scopurile pe care le urmărește metoda literară.

În al doilea rînd, cunoașterea este analitică. A cunoaște un lucru înseamnă a-l despica în părțile din care el se compune. Pentru foarte mulți gînditori nu cunoaștem un obiect decît atunci cînd posedăm cunoștința separată a elementelor care îl compun, în timp ce — se spune — contemplația este sintetică, este un act de sinteză spirituală.

În sfîrșit, inteligența este extravertită, adică întoarsă spre exterior ; prin inteligență ajung să stăpînesc ceva,

o realitate care se găsește în afară de noi, în timp ce sentimentul ar fi introvertit ; el ar fi întors asupra lui însuși. Omul care încearcă un sentiment este ațintit asupra unui eveniment care se petrece în subiectivitatea lui, pe cînd omul care cunoaște prin inteligență este ațintit în afară.

Iată trei caractere rezultînd din comparația dintre cunoaștere și contemplație. Dar, dacă există aceste deosebiri, cum poate să existe o metodă care să-și propună în același timp cunoașterea intelectuală a operei literare și aprofundarea sentimentului în legătură cu ea ? Metoda intelectuală în literatură ar distruge deci contemplația și în tot cazul n-ar ajuta deloc la aprofundarea emoției estetice. Observațiile acestea fac parte din rîndul părerilor obștești, al prejudecăților curente, pe care se cuvine să le amendăm. Mai întîi, iată această noțiune a contemplației.

Estetica idealistă a acordat un mare rol problemei contemplației. Dar, dacă ne gîndim care este originea acestei noțiuni, observăm cu ușurință că ea este o noțiune de origine mistică. Prin analogie cu această noțiune s-a format și noțiunea estetică de contemplație. Iată însă o noțiune pe care știința modernă nu o poate primi, fiindcă observația faptelor ne arată că, de fapt, atunci cînd cineva intră în contact cu o operă de artă se petrec anumite evenimente în timp — ceea ce m-a făcut încă de mult în tratatul meu de estetică să înlocuiesc noțiunea de contemplație prin noțiunea de „procese receptoare ale operei". În sensul acesta s-au făcut și unele lucrări de estetică experimentală. Cineva care se găsește în fața unui tablou are evident o primă impresie. Problema aceasta a primei impresii în artă este una dintre cele mai interesante pe care estetica modernă și le-a pus. Nu voi insista asupra elementelor care intră în așa-zisa primă impresie. În tot cazul, amatorul de artă nu rămîne la prima impresie ; el trece mai departe. După prima impresie, care constă mai degrabă într-o influență cenestezică, apar alte momente în cursul procesului receptor, ca, de pildă, amănunțirea motivului, identificarea stilului și a tehnicei artistului, observații asupra compoziției ș.a.m.d. Abia la sfîrșit toate aceste impresii

fuzionează într-o impresie finală, care, într-un fel, reia într-un chip mai bogat, mai amplificat, prima impresie. Care din aceste momente merită însă numele de contemplație? Evident, nici unul, căci contemplația este instantanee, în timp ce modul nostru de a asimila opera de artă este un proces în timp. Am dat un exemplu vorbind de modul în care ne însușim un tablou. Împrejurarea este cu atît mai evidentă atunci cînd este vorba de o operă aparținînd artelor succesive, adică operelor de artă care se dezvoltă în timp, cum sînt cele literare sau muzicale. Aci caracterul temporal al procesului receptor este încă mai evident. Prin urmare, iată cum, chiar din acest prim punct de vedere, antagonismul care se stabilește după opinia curentă între contemplație și cunoaștere putem spune că nu există, căci contemplația ca și cunoașterea sînt, de fapt, procese în timp.

Dar putem oare admite că contemplația este o stare de sinteză, care s-ar opune analizelor cunoașterii? În realitate sinteza nu respinge analiza, ci o presupune. Ce este o sinteză? Este unificarea mai multor elemente. Nu putem însă vorbi de o unificare decît dacă în prealabil există elemente disjunse, separate. Sinteza nu poate să lucreze decît pe produsele unei analize. De-a lungul procesului receptor spiritul nostru execută o adevărată analiză. Pe baza elementelor scoase în evidență de această analiză operează sinteza impresiei finale. Analiza nu numai că nu se opune sintezei, dar o îmbogățește. Cu cît analiza este mai adîncă, mai fină, cu atît sinteza va fi mai bogată. Fără analiză premergătoare nu avem sinteză, ci cel mult o primă impresie superficială. Prima impresie este singura care nu se bazează pe analiză. Dar aceea este o impresie superficială. Impresia finală, impresia plenară, este o sinteză care a lăsat în urmă lucrarea de analiză a întregului proces receptor.

În sfîrșit, este oare adevărat că sentimentul artistic este introvertit? Adesea numim sentimentali pe oamenii posedați de ei înșiși, pe acei care au rupt contactul cu realitatea și care cu mai multă plăcere se întorc către evenimentele subiectivității lor. Dar oare despre un astfel de sentiment este vorba atunci cînd ne preocupăm de sentimentul literar? Sentimentul literar nu se pro-

duce prin nesocotirea obiectelor exterioare, căci, dacă ar fi așa, n-am avea posibilitatea să distingem nici valoarea, nici natura specială a obiectului literar. S-a vorbit despre plăcerea pe care unii oameni, chiar unii oameni cultivați esteticește, o resimt față de muzica proastă. O flașnetă care cîntă în stradă sau o muzică de inspirație mediocră poate crea un sentiment puternic în sufletul cuiva, pe cale asociativă. Sunetele pe care le auzim se asociază și trezesc o amintire de o anumită importanță pentru noi, iar reacția sentimentală poate fi puternică. Care este atunci deosebirea între sentimentul pe care-l provoacă o compoziție muzicală de înaltă valoare artistică și sentimentul pe care îl provoacă muzica trivială ale cărei acorduri ne parvin din uliță ? Pentru ca această deosebire să se poată face, receptorul artei trebuie să fie ațintit spre exterior, și anume către structura și valoarea specifică a obiectului artistic sub influența căruia se găsește. Prin urmare, sentimentul literar este un sentiment care se întovărășește cu o atitudine orientată spre exterior, spre realitatea obiectului artistic. El nu este un simplu eveniment al subiectivității, ci unul determinat de o structură obiectivă specifică, iar dacă împrejurarea este alta, atunci nu avem de-a face cu un sentiment artistic, ci cu un sentiment pur și simplu, în lumina căruia nu este cu putință să distingem natura și valoarea obiectului sub influența căruia ne-am găsit.

S-a distins uneori în estetică între atitudinea de concentrare internă și atitudinea de concentrare externă. Atitudinea estetică este totdeauna o atitudine de concentrare. Regăsim aci una din cuceririle cele mai interesante ale esteticei și psihologiei moderne. Omul care se bucură esteticește nu este cineva care se pierde în visul lui interior arbitrar, ci este cineva ațintit către o structură obiectivă.

Iată deci că toate antagonismele pe care părerea comună le stabilește între contemplație și cunoaștere nu rezistă în fața analizei filozofice. Ai spune mai degrabă că între cunoaștere și contemplație există o colaborare. Individul care are și motive intelectuale pentru a se bucura esteticește de opere de artă extinde și adîncește în același timp sentimentele sale estetice. Sentimentul

nu e dizolvat prin intervenția inteligenței, ci, dimpotrivă, el este lărgit și aprofundat. Cine știe motivul pentru care s-a bucurat, cine cunoaște particularitățile operei care i-a vorbit cu putere, acela păstrează, ca pe o stăpînire mai durabilă, sentimentul său estetic. Factorii intelectuali adîncesc viața sentimentală ; ei nu o anulează. Metoda literară, în lumina acestei analize, poate deci cu drept cuvînt să-și propună dublul obiectiv de a aduce opera în stăpînirea noastră intelectuală și de a adînci emoția literară.

O altă întrebare asupra căreia aș vrea să mă opresc azi este aceea în legătură cu problemele metodei literare. Vă voi spune din capul locului că metoda literară studiază totdeauna opere individuale. Dar ea nu face acest lucru așa cum îl face istoria. Și istoria studiază opere individuale sau grupări individualizate de opere, adică școli, curente, epoci. Metoda literară însă lucrează asupra unei opere literare unice. Dacă ea compară opere pentru a obține conceptul îmbogățit, dar tot individual, al unui grup de opere, al unei școli sau al tuturor operelor unui scriitor, atunci nu avem de-a face cu o lucrare a științei literare, ci cu una a istoriei literare. Evident, în interpretările ei, metoda literară folosește conceptele și rezultatele istoriei literare. Totuși, acestea sînt pentru ea adjuvante. Obiectivul ei rămîne totuși o operă unică, pe care o studiază în lumina unor categorii generale, pe care i le pune la dispoziție știința generalizantă a literaturii.

Care sînt aceste probleme ? Astăzi le enumăr numai, fără să mă opresc la fiecare din ele, pentru că în șirul de prelegeri viitoare voi reveni la fiecare în parte spre a le dezvolta. Prima problemă pe care metoda literară și-o pune este aceea filologică, a cunoașterii textului. Veți vedea, atunci cînd voi amănunți această problemă, ce numeroase sînt problemele în legătură cu cunoașterea textului. Mă voi mărgini la o singură observație în această privință : după cum știți, textele sînt deseori nesigure, din diferite motive. Prima condiție pentru o bună interpretare a operei literare și, în tot cazul, temelia pe care interpretarea literară trebuie să clădească este o bună și exactă cunoaștere a textului — ceea ce însă nu

e totdeauna posibil. Problema cunoașterii textului se pune într-un mod deosebit dacă este vorba de opere ale antichității sau opere ale timpurilor moderne, dinainte de invenția tiparului sau de după invenția lui. Pentru epoca mai veche, cunoașterea textului impune cercetătorului obligația de a coborî cît mai adînc în timp, pînă la manuscrisul autorului sau pînă la un manuscris cît mai apropiat de manuscrisul prototipic, în timp ce pentru literatura modernă problema cunoașterii textului este legată de identificarea ultimului text tipărit de scriitor. Cînd ne vom ocupa mai pe larg de problema manuscriselor și a edițiilor veți vedea că sînt aci o mulțime de controverse care, laolaltă, alcătuiesc problema filologică a cunoașterii textului.

O a doua problemă despre care va trebui să ne ocupăm va fi aceea a genezei operei, adică o problemă istorică. Există însă două tipuri de istorie literară: există o istorie internă a literaturii și există o istorie externă a ei. Istoria internă a literaturii este aceea care dorește să explice geneza operei literare prin cauze literare, în timp ce istoria externă a literaturii este aceea care dorește să explice geneza operei prin factori extraliterari. Atunci cînd un istoric înfățișează succesiunea operelor literare în timp, așa cum ele s-au influențat unele pe altele, el dă o contribuție de istorie internă a literaturii. Atunci însă cînd un istoric caută să explice chipul cum s-a format o operă literară prin influența unor factori de natură social-politică, el face operă de istorie literară externă. Deosebirea mi se pare destul de clară.

Din punctul de vedere al istoriei interne, se pune în legătură cu o bună cunoaștere a operei problema specială a precursorilor și a izvoarelor. Va trebui însă să facem o despărțire netă între precursori și izvoare. Un precursor nu este neapărat un izvor. De pildă, se spune că Rousseau este un precursor al lui Chateaubriand! Pe cînd un istoric literar stabilește că izvorul lui *Hamlet* de Shakespeare este o istorisire din cronica lui Saxo Grammaticus. Vom vedea, de altfel, mai tîrziu, ce trebuie să credem despre autenticitatea acestui izvor. De noțiunea de „izvor“ s-a cam abuzat în istoria literară mai

nouă. Ori de cîte ori o manifestare literară anterioară a putut fi pusă în legătură cu o manifestare literară ulterioară cu care avea asemănări, prima manifestare a fost considerată drept izvorul celei de-a doua. Vă previn de pe acum împotriva acestei concluzii grăbite. Pentru a putea vorbi de un izvor literar, în adevăratul înțeles al cuvîntului, nu e suficient să stabilim anterioritatea în timp a unui document față de altul, ci trebuie să obținem și dovada că autorul celui de-al doilea document a cunoscut pe cel dintîi.

Din punctul de vedere al istoriei externe, vom avea de examinat o sumă de alte probleme. Astfel este problema influențelor social-politice, provenind din împrejurări anterioare sau contemporane. Nimeni nu poate susține a cunoaște perfect opera lui Balzac dacă nu-l pune în legătură cu împrejurările societății contemporane.

De asemenea, tot din punctul de vedere al problemelor unei istorii literare externe, se pot distinge influențele decurgînd din alte sfere ale culturii, de pildă influențe ale biologiei moderne asupra lui Zola. Este aci un exemplu tipic al influențelor unei sfere de cultură asupra alteia. Așadar, ca să cunosc bine cutare operă de Zola trebuie în același timp s-o explic și prin influențele ei social-politice, dar și prin influențe de cultură pornind din alte domenii decît acel propriu-zis literar.

După ce a identificat textul și autorul — căci în legătură cu textul se pune și problema paternității literare — după ce a stabilit cauzele genetice, interpretul literaturii ajunge la un nou grup de probleme, propriuzise literare sau estetice. Cea dintîi este problema motivului. Care este motivul sau tema operei ? Motivul sau tema este partea cea mai generală a subiectului. De pildă, motivul *Luceafărului* de Eminescu este iubirea dintre o ființă muritoare și una nemuritoare. Cînd studiezi motivele literare, observi că ele nu sînt infinite, ci ele revin într-un număr limitat și au un anumit tipism. Este foarte interesant de stabilit motivul unei opere, pentru a vedea apoi în ce mod scriitorul îl nuanțează și pentru a ajunge la cunoașterea împrejurărilor pentru care el transformă motivul. Veți vedea cîte lumini interesante rezultă din acest mod de a pune problema atunci cînd vom ajunge la

lecțiile consacrate problemei motivului. Motivul, această parte foarte generală a subiectului, se individualizează treptat, pentru a ajunge în cele din urmă la opera literară așa cum o avem în față și trebuie s-o cunoaștem pentru a ajunge să ne bucurăm mai adînc de ea. O primă individualizare a motivului o alcătuiește subiectul. Subiectul este dezvoltarea motivului. Veți vedea exemplul unor opere cari, deși coincid prin motiv, nu coincid prin subiect.

Dar o dată cu acestea nu vom ajunge la sfîrșitul problemelor de interpretare literară. Apare acum problema atitudinii spirituale sau ideologice, căci motivul și subiectul sînt animate de o anumită atitudine pe care scriitorul o are în fața lumii și a vieții. S-ar putea vorbi de filozofia unei opere, însă termenul n-ar fi potrivit, căci o operă nu posedă propriu-zis o filozofie, în sensul unui conținut de idei abstracte. Există și opere de acestea, dar nu e probabil că ele sînt cele mai izbutite dintre operele literare. Orice operă literară are însă o atitudine spirituală sau ideologică. Chiar dacă nu are un conținut filozofic, ea are totdeauna o atitudine. Cel mai naiv cîntec de Verlaine sau de Heine posedă o atitudine în fața lumii și a vieții, o atitudine pe care criticul o poate exprima în termeni conceptuali, fără însă ca ea să fie manifestată la fel de către scriitor. Criticul poate să vorbească de filozofia implicită a unei opere, deși opera ca atare poate să nu aibă un cuprins filozofic. Stabilirea atitudinii spirituale a operelor va fi o altă problemă a cercetării noastre.

În sfîrșit, atitudinea spirituală se manifestă printr-o viziune, printr-un material sensibil, de imagini, de date senzoriale. Cunoașterea acestora alcătuiește o altă problemă a literaturii. Formula lui Hegel pretindea că frumosul este manifestarea sensibilă a ideii.

După ce am caracterizat universul moral al scriitorului, lumea lui de idei, este necesar să caracterizăm și universul lui sensibil, lumea concretă în care el se exprimă. Aceasta va fi o nouă problemă a interpretării literaturii. Astfel ajungem la una din cele mai îndepărtate etape ale procesului de individualizare a operei, așa

cum ea este propusă conştiinţei noastre, şi anume la grupul de probleme ale formei.

Aci apare identificarea genului literar şi cu această ocazie vom dezbate problema genurilor literare. Există genuri literare fixe? Este posibil amestecul genurilor fără abolirea calităţii estetice a produsului literar? Sînt genurile literare realităţi *ante rem*, sînt ele un fel de idei platonice sau sînt oare simple produse istorice? Dacă sînt produse istorice, nu cumva există o evoluţie a genurilor? În toate cazurile aşa-zisele genuri literare au ele o valoare de creaţie? Opera pe care avem s-o studiem aparţine oare unui gen literar pur sau aparţine mai multor domenii, şi, în acest caz, lucrul se produce spre paguba sau spre folosul ei? Iată alte întrebări pe care va trebui să le cercetăm.

Apare apoi problema compoziţiei. În sfîrşit, apare problema limbii. Orice operă literară este un eveniment lingvistic, un monument al unei limbi naţionale. O lungă serie de probleme ne aşteaptă în acest punct. Iată, de pildă, pe aceea a vocabularului. Dacă studiem o operă, observăm cu uşurinţă că scriitorul îşi recrutează cuvintele dintr-un anumit sector al vocabularului şi ca să cunosc bine o operă literară trebuie să găsesc răspunsul la întrebarea: pentru ce tocmai din acest sector îşi recrutează scriitorul majoritatea cuvintelor sau, în orice caz, majoritatea cuvintelor lui semnificative, acelea care au o greutate specifică mai mare şi o valoare sugestivă superioară. Dar nu numai problema vocabularului se impune aci, dar toate acele care integrează ceea ce cu un singur cuvînt se numeşte stilul scriitorului. Este probabil însă că problema stilului va forma obiectul prelegerilor mele din anul viitor.

După ce voi distinge toate aceste probleme, va apărea cea din urmă şi cea mai importantă dintre ele: problema corelaţiei dintre aceste felurite aspecte ale operei literare. Căci există o corelaţie între aceste aspecte. Nu pot spune că cunosc opera cu adevărat decît atunci cînd ajung să sesizez corelaţia dintre aceste aspecte. Stabilirea polifoniei unei opere este ţinta cea mai înaltă şi obiectivul final al lucrării de interpretare literară. Toate analizele anterioare trebuie să ne conducă spre acest scop.

În prelegerea trecută, încercînd să stabilim problemele pe care urmează să le discutăm la acest curs, am distins diferitele elemente și aspecte ale operei literare. În legătură cu aceste elemente și aspecte ne vom pune întrebările la care, în seria prelegerilor viitoare, vom trebui să răspundem. Trebuie spus însă că analiza literară se cuvine să se bazeze pe impresia literară, și principiul aceasta este unul dintre acelea care urmează să călăuzească pe viitorul profesor de literatură. E indispensabil ca orice analiză a unei lucrări literare să se întemeieze pe impresia literară. Fără impresie literară, analiza nu poate fi decît un exercițiu steril. Nu voi reveni asupra pretinsului antagonism dintre impresie și analiză, asupra căruia am avut ocazia să mă opresc în prelegerea trecută. Impresia este într-adevăr o stare sufletească sintetică și, ca atare, ea s-ar opune, ar fi dizolvată de lucrarea ulterioară a analizei. Față de acest mod de a raționa, care este destul de general și care ridică unele obstacole în calea lucrării de analiză, noi am observat că analiza, departe de a se opune impresiei sintetice, o îmbogățește. Cu cît analiza este mai minuțioasă, cu atît intră mai multe elemente în sinteză și, prin urmare, sinteza este mai vastă și mai adîncă. Prin urmare, nu avem să ne temem că lucrarea de analiză pe care o vom întreprinde cu elevii noștri va zădărnici impresia literară, ci, dimpotrivă, din analiza aceasta noi trebuie să așteptăm rezultate pozitive în sensul extinderii și aprofundării impresiei estetice.

Această impresie de la care trebuie să pornim și la care trebuie să ajungem — fiindcă analiza nu este un scop în sine, ci doar un mijloc care urmează să îmbogățească și să adîncească impresia — se obține, în învățămîntul literaturii, prin lectura cu viu grai a operei literare. Despre această lectură aș dori să vă vorbesc astăzi și să vă comunic unele din concluziile pe care această problemă le impune.

Orice interpretare literară trebuie să pornească de la lectura cu grai viu a operei literare și trebuie să ajungă la o nouă lectură cu grai viu a ei. Profesorul care face

analiza unei poezii lirice în clasă trebuie să pornească de la lectura tare a textului, să desfășoare lucrarea analizei în etapele pe care le-am fixat și, după ce lucrarea analizei este terminată, să revină la lectura textului, pentru ca să se poată produce o nouă impresie, de data aceasta îmbogățită prin multiplicitatea factorilor pe care analiza i-a scos la iveală.

Evident, sînt deosebiri mari între prima lectură și lectura finală. Trebuie să comparăm aceste două lecturi ca să știm ce ne poate aduce fiecare din ele. Deosebirea dintre prima și ultima lectură constă mai întîi în faptul că prima lectură impune o atitudine prospectivă, orientată către viitor, și provoacă un efect al noutății continui. Cineva care ascultă cum se desfășoară o narațiune sau o scenă dramatică sau chiar o poezie lirică se găsește într-o atitudine de orientare către viitor, prin urmare către finalul bucății literare, și trăiește, cu ocazia fiecărei etape a acestei dezvoltări, sentimentul noutății. Dacă pătrundem în structura psihologică a acestui sentiment al noutății, vedem că el este făcut dintr-o tensiune urmată de o destindere. Cetitorul așteaptă ceva, iar în momentul în care acest ceva se produce se înregistrează efectul caracteristic al destinderii. Ultima lectură, lectura finală, aceea în care trebuie să culmineze lucrarea de analiză, impune tot o atitudine prospectivă, dar cu un alt efect, și anume, întrucît etapele ulterioare sînt cunoscute de la prima lectură, sentimentul tensiunii, acela cu care se însoțește receptarea bucății la prima ei lectură, este acum aproape eliminat, împreună cu afectul noutății. Spiritul, la această lectură finală, nu mai este interesat de ceea ce se întîmplă, ci de chipul cum se întîmplă diferitele momente care apar în cursul dezvoltării bucății. Prin urmare, nu noutatea lucrării de permanentă invenție, care a stat la baza compoziției literare, stăpînește acum sufletul ascultătorului, ci interesul pentru chipul în care diferitele etape succesive sînt pregătite. Această împrejurare poate fi formulată și altfel, spunînd că prima lectură scoate în evidență mai mult elementele de conținut, în timp ce la ultima lectură cetitorul sau ascultătorul este interesat mai mult de elementul formal artistic, de chipul în care opera este constru-

ită. În același timp, abia la ultima lectură, după ce impresia primă a fost lăsată în urmă și analiza pe baza acesteia a fost și ea depășită, cetitorul sau ascultătorul sesizează polifonia operei, adică felul în care converg și se sprijină reciproc diferitele elemente sau aspecte ale operei, acele elemente sau aspecte a căror categorie generală am fixat-o încă din prelegerea trecută și pe care în detaliile lor urmează să le discutăm în cursul prelegerilor viitoare.

În legătură cu această problemă a raportului dintre prima și a doua lectură există două vorbe interesante în istoria literaturii : Voltaire a fost odată întrebat — el se găsea atunci în epoca bătrîneții lui — dacă mai citește literatură. Voltaire scria foarte mult, așa că putea să existe presupunerea că citește mai puțin. La această întrebare, Voltaire a răspuns : Nu mă mai ocup cu cetitul, mă ocup numai cu recititul. *„Je ne lis plus, je relis."* Un poet german din veacul trecut, August von Platen, justificînd parcă vorba lui Voltaire, a spus odată că o operă care nu merită a fi cetită pentru a doua oară n-a meritat să fi fost cetită nici pentru prima dată — ceea ce înseamnă că numai la lectura repetată cetitorul sau ascultătorul poate să-și dea seama dacă opera are o structură polifonică, dacă toate elementele și aspectele ei converg și se sprijină reciproc, dacă opera este într-adevăr artistică sau nu. Această probă fundamentală nu este prilejuită mai niciodată de prima lectură, ci numai de lectura repetată. Este un adevăr pe care îl scot în evidență deopotrivă reflecțiile spirituale ale celor doi scriitori citați, ca și analiza psihologică pe care am întreprins-o mai înainte.

Față de toate acestea, s-ar putea întreba de ce lectura trebuie făcută cu grai viu ? Ea ar putea fi făcută de fiecare elev în parte, astfel că profesorul să înceapă lucrarea de analiză pe baza lecturii făcută în gînd sau acasă. Iată însă că lectura cu grai viu este nu numai necesară, dar indispensabilă, și că analiza literară nu se poate lipsi de ea. Aceasta pentru două motive, dintre care cel dintîi e de ordin estetic. Într-adevăr, orice operă literară este o lucrare de artă care lucrează cu un anumit mate-

rial, care este cuvîntul. Arta literară este o artă a cuvîntului. În această privință concepțiile au evoluat în decursul istoriei poetice. Multă vreme poezia a trecut drept o artă a fanteziei. Aristoteles însuși, făcînd din poezie o imitație a realității, lasă să se înțeleagă că poezia nu poate să ofere altceva decît imagini care copiază aspectele reale. Părerea aceasta a fost una din cele mai rezistente în lungul trecut al istoriei doctrinelor de estetică și poetică, în așa fel încît, chiar în veacul trecut, unul dintre esteticienii cei mai influenți, Fr. Th. Vischer, afirmă că cuvîntul nu e decît un vehicul al imaginii, substanța reală a poeziei fiind imaginea. Cuvîntul n-ar avea deci o importanță în sine, el ar fi numai agentul care poartă imaginea din fantezia scriitorului în aceea a cetitorului. Mai tîrziu, și mai ales sub influența poeziei simboliste franceze, poezia a apărut însă ca o artă a cuvîntului ; lucrarea poetică nu ne face numai să vedem în fantezie anumite imagini, dar în același timp ea vorbește auzului nostru. Datorim grupului de poeți amintiți descoperirea faptului că unul din principalele izvoare ale farmecului cu care poezia ne vorbește se datorește valorilor sonore, muzicale, legate de ființa cuvîntului.

Un cuvînt cuprinde, evident, mai multe aspecte. Cuvîntul este mai întîi un corp sonor ; el este în același timp simbolul unei noțiuni generale ; el este sau poate să fie, în anumite împrejurări, simbolul unui aspect particular, capabil de a fi reprezentat de fantezia noastră printr-o imagine. Din toate aceste straturi succesive care alcătuiesc ființa complexă a cuvîntului, vechile poetice nesocoteau tocmai pe cel dintîi din ele, pe acela cu care intrăm într-o legătură mai nemijlocită, și anume stratul valorilor acustice, corpul fonetic al cuvîntului. În momentul în care esteticienii și poeții au conceput poezia nu numai ca o artă a fanteziei, dar ca o artă a cuvîntului, au început să se îmbogățească și studiile consacrate esteticei limbii ; s-a creat un capitol de noi preocupări în știința esteticei, multă vreme nesocotite.

Dar, în afară de acest motiv general pentru care opera literară trebuie în chip indispensabil cetită cu grai viu, mai este și un alt motiv, de ordin didactic, și anume acela care rezultă din faptul că un anumit fel al lecturii

conţine implicit o analiză şi alcătuieşte în tot cazul baza ei. A ceti într-un anumit mod, pe care urmează a-l preciza acum, conţine în sine, în mod virtual, însăşi lucrarea de analiză. Care este acest mod de a ceti care trebuie să fie modul de lectură literară în clasă ? Care sînt, aşadar, normele lecturii literare cu grai viu ?

Ne vom ocupa, întîi, cu normele de caracter general. Printre aceste norme unele sînt de caracter negativ. Lectura literară cu grai viu nu trebuie să fie distrată, absentă sau plictisită. Adeseori însă lectura literară este astfel : cetitorul caută să sugereze un fel de detaşare a sa de textul pe care îl pronunţă cu grai viu, parcurgîndu-l în acelaşi timp cu ochii. Profesorul trebuie să-şi dea seama care sînt motivele acestei lecturi distrate, absente, detaşate, plictisite. Evident, un motiv poate să fie faptul că elevul pus să citească sau profesorul însuşi cînd citeşte resimte această lectură ca o sarcină supărătoare, pe care o execută pentru că i se cere, dar, de a cărei importanţă nefiind convins, crede că o poate executa cu o atitudine de detaşare dispreţuitoare. Există însă şi un alt motiv pentru care profesorii au adesea ocazia să noteze atitudinea distrată : cetitorul are uneori pudoarea sentimentelor sale, se fereşte de a-şi dezvălui reacţiunile lui sentimentale în legătură cu textul pe care-l pronunţă, ca şi cum manifestarea sentimentelor ar fi o indiscreţie a cetitorului faţă de sine însuşi, pe care vrea s-o evite acoperind expresia propriilor sale sentimente cu vălul detaşării distante. Evident, o lectură de felul acesta nu poate fi o bună lectură, care să conţină implicit analiza sau care s-o favorizeze. De aceea una din obligaţiile profesorului de literatură este să convingă clasa lui că o dată cu lectura se produce un lucru interesant, indispensabil pentru o bună conducere a lucrării literare, şi în acelaşi timp să încurajeze spontaneitatea. Tînărul încredinţat grijilor profesorilor săi trebuie convins de adevărul de ordin moral că expresia sentimentală, sinceră şi curată nu este ruşinoasă, nu alcătuieşte o indiscreţie supărătoare şi că acelea care citeşte nu are de ce să ascundă această erupţie a intimităţii sale sufleteşti.

Dar dacă lectura literară nu trebuie să fie distrată, ea nu trebuie să fie nici declamatorie. Declamarea unei lecturi cu grai viu, în clasă, este una din cele mai mari primejdii ale lucrării literare, care trebuie neapărat evitată de profesori. Declamaţia nu este lectură şi lectura nu este declamaţie. Declamaţia, în primul rînd, este pronunţarea unei opere literare fără sprijinul unui text pe care pronunţătorul să-l parcurgă în acelaşi timp cu ochii. Declamaţia este pronunţare fără lectură. O altă definiţie care s-ar putea propune în legătură cu declamaţia este că ea este arta actorului. De aci rezultă o serie întreagă de consecinţe pe care urmează să le extragem : într-adevăr, actorul este cineva care, în pronunţarea unui text, se adresează unei mase omeneşti mai mari, unui public mai întins şi, ca atare, unui public cu o mentalitate de masă, de unde nevoia pentru actor de a dilata efectele lui. Fiind o manifestare actoricească, declamaţia este în acelaşi timp jucarea unui rol. Artistul declamator nu pronunţă un text, ci încarnează un personagiu. Din această pricină, actorul, prin arta lui, izbuteşte mai bine în redarea unei scene dramatice decît în lectura unei naraţii sau chiar în pronunţarea unei poezii lirice. Sînt foarte rari actorii — poate numai cei mai mari dintre ei — care ştiu să citească o naraţie sau să spună o poezie lirică. Din ce pricină ? Tocmai din pricină că actorul este deprins să încarneze un personagiu. Autorul epic însă, acela în numele căruia vorbeşti cînd citeşti naraţia lui, nu este un personagiu. Evident, nu primesc vechea concluzie a esteticei naturaliste despre impersonalitatea operei epice, despre absenţa naratorului din opera lui. Cînd vom vorbi despre genurile literare şi vom ajunge să discutăm problema epicului, vom vedea că în realitate naratorul este prezent în opera lui, căci el alege evenimentele, el le prezintă într-un anume chip, el valorifică personagiile şi sugerează simpatie sau antipatie pentru unul sau altul. Nu există impersonalitate în literatură. Dar în tot cazul, dacă este prezent, naratorul este prezent ca un martor superior evenimentelor. Autorul epic este cineva care priveşte de sus şi care,. din această pricină, cunoaşte chiar evenimente care se produc în acelaşi timp, dar în locuri deosebite. Nu v-aţi întrebat niciodată de

unde știe povestitorul că în timp ce în cutare loc se producea cutare eveniment într-un loc cu totul deosebit, dar în același timp, se petrece alt eveniment? El știe aceasta grație atitudinii lui superioare evenimentelor. El privește de sus și poate vedea, de acolo, în toate direcțiile. Cît privește pe poetul liric, situația este aci încă mai caracteristică: eul liric, acela care se exprimă în poezii, nu este un personaj anumit, cu o certă identitate civilă. Nu ne vorbește Eminescu sau Goethe, adică persoana particulară care se numea Eminescu sau Goethe, ci eul lor poetic, considerat o expresie a omului întrucît suferă, se bucură, iubește etc. Actorul, care are totdeauna tendința de a încarna un personaj, adică un om legat de împrejurări de spațiu și de timp, nu ține foarte deseori seama de condiția specială a naratorului ca martor superior al evenimentelor sau de condiția specială a eului liric, dînd recitării sau citirii unui text epic sau liric caracterul unui rol jucat, care în fond contrazice firea adîncă a acestor forme literare.

Față de ceea ce am spus cu privire la natura declamației, apare acum într-un relief mai viu caracterul diferențial al lecturii cu grai viu. Lectura cu grai viu, spre deosebire de declamație, este pronunțarea unei opere pe baza unui text prezent. Lectura cu grai viu — mai ales în clasă — se adresează unui public mai restrîns, nu are nevoie să dilate efectele, ci, dimpotrivă, poate să le comprime, să le atenueze. Există însă trei feluri de lectură literară, pe care trebuie să le amintim deopotrivă, pentru a vedea care dintre ele este propriu-zis aceea pe care trebuie s-o obțină și s-o încurajeze profesorul de literaturi. Există mai întîi o lectură reproductivă, adică lectura cu grai viu care își propune simpla comunicare a textului, fără nici un adaos personal, în spiritul unei fidelități cît mai mari față de intenția pe care autorul textului a depus-o în lucrarea sa. Această lectură pur reproductivă este evident cea mai potrivită pentru textele științifice.

Există, în al doilea rînd, o lectură creatoare, foarte personală, o lectură cu un caracter artistic pronunțat, o lectură care pune în lumină nu numai intonațiile depuse

de autorul textului în lucrarea sa, dar și reacțiile personale ale lectorului. Această lectură este cea mai indicată pentru textele artistice.

Dar există și o a treia lectură, o a treia modalitate a lecturii cu grai viu : este lectura interpretativă, cu caracter explicativ, și care trebuie să fie aceea practicată în clasă. Evident, explicația, spre a reuși, trebuie să accentueze valorile artistice din text, dar cu preocuparea ca această accentuare să fie cît mai apropiată de intenția pe care textul o manifestă. Un cercetător estetician, profesor actualmente la Universitatea din Cracovia, Roman Ingarden, a afirmat odată că operele literare nu trăiesc decît în forma unor „concretizări", adică în transpunerea lor într-un material acustic. Dar atunci ar urma că noi nu cunoaștem opera literară în sine, ci numai modul ei de a apărea, modul în care ea este realizată într-un material acustic. Ați văzut ce importanță are materialul acustic pentru operele poeziei, concepută ca artă a cuvîntului. Totuși, se poate spune că această concretizare se produce totdeauna în cadrul obiectiv al operei. Concretizarea operei nu este ceva cu totul subiectiv și arbitrar, căci dacă ar fi așa n-am putea distinge, așa cum facem adesea, între lecturile bune și falsele lecturi. Sînt unii cititori cari citesc fals, desfigurînd opera, și sînt alții care, citind o operă literară, ne dau impresia că se mențin în cadrul obiectiv schițat de operă. Ei bine, concretizarea lecturilor interpretative, care trebuiesc practicate în clasă, este aceea care se ține cît mai strîns de ceea ce cetitorul presupune a fi intenția poetului. Ea se menține cît mai aproape de acel tip mediu, de acea axă centrală presupusă a coincide cu intenția autorului. Lectura interpretativă nu trebuie să fie deci prea personală. Cel care citește în vederea analizei nu trebuie să caute a-și scoate în evidență reacțiile sale personale, ci, dimpotrivă, trebuie să comprime individualitatea sa în favoarea tipului obiectiv al operei, în favoarea a ceea ce pare obiectiv și constrîngător în opera literară. Sînt aci nuanțe de finețe pe care teoria poate pînă la un punct să le lămurească, dar de care trebuie să se convingă și pe care trebuie să le elaboreze mai ales profesorul, în practica predării li-

teraturii. Lectura literară în clasă trebuie să fie oarecum obiectivă, dar ea nu trebuie să fie inafectivă. Deseori am ascultat lecturi din acestea, inafective, lecturi cari omit sentimentele și rețin numai valorile intelectuale ale operei. Opera apare astfel diformată. Există, de pildă, cititori de versuri care caută să estompeze caracterul versului, eliminînd pauzele, subliniind prea mult trecerile de la un vers la altul sau atenuînd ritmicitatea. Toate acestea pornesc dintr-o atitudine logică față de textul poetului, care este o falsă atitudine. Căci, deși lectura trebuie să fie obiectivă, ea nu trebuie să estompeze caracterul poetic al textului. Cel care citește un text poetic trebuie să-l citească ca pe un adevărat text poetic, adică subliniind — cu măsura pe care o impune orice citire — caracterul muzical al bucății pe care o reproduce.

Iată cîteva norme generale ale lecturilor literare, la care se asociază normele particulare. Acestea sînt foarte numeroase. Eu voi cita numai pe unele din ele, acelea care par mai importante. Mai întîi, este norma articulării, a corectitudinii în articulare. Articularea unui text, în lectura cu grai viu, nu trebuie să fie nici neglijentă, nici afectată. Trebuiesc evitate cu orice preț formele neglijente ale exprimării. Nu este îngăduit unui profesor care citește un text literar să spună : „Dom'le“ — în afară de cazul cînd citind un text comic i se impune să spună așa. Dar nu trebuie să fie nici afectată. Deseori lecturile cu grai viu sînt afectate. Astfel se produce fenomenul așa-ziselor diereze, adică al descompunerii unor diftongi, al tratării fiecărei vocale ca o silabă, de pildă cei care spun „na-ți-u-ne“ sau „po-pu-la-ți-u-ne“. Acesta este un mod afectat al articulării, pe care norma corectitudinii îl cenzurează și îl evită.

Cu normele articulării se însoțesc acelea ale vitezei debitului. Nu orice text poate fi debitat cu orice viteză. Sînt viteze lente și altele rapide, în raport cu natura textului, și, prin urmare, lectura, mai cu seamă cea de-a doua, aceea care urmează analizei, trebuie să fie făcută cu viteza care îi convine.

Sînt apoi normele accentuării. Știți că există două feluri de accente: afective și intelectuale. Sînt cuvinte sau elemente dintr-un cuvînt, sunete sau silabe, pe care le accentuăm mai slab sau mai tare, tocmai pentru că aceste elemente sau aceste cuvinte întregi au o încărcătură sentimentală mai mare sau mai mică. Dar afară de accentul afectiv există, cum spuneam, și accentul intelectual. Accentuăm un cuvînt nu din pricina încărcăturii lui sentimentale mai mari, ci din pricina interesului pe care îl prezintă din punctul de vedere al unei considerări intelectuale a textului. Evident, în lectura interpretativă accentuările intelectuale sînt foarte frecvente. Profesorul va trebui să accentueze anumite cuvinte, anumite expresii, care vor avea un rol mai important în desfășurarea ulterioară a bucății sau de care se leagă particularități stilistice sau ideologice interesante pentru caracterizarea respectivei bucăți literare.

În sfîrșit, sînt normele intonației. E destul de greu de a face deosebirea dintre accent și intonație. Totuși, o diferențiere poate fi încercată. Firește, atît accentul cît și intonația alcătuiesc elemente muzicale care se asociază cu pronunțarea. Accentul rezultă însă mai mult din intensitatea sunetului, pe cînd intonația din varierea tonului muzical. Intonația este propriu-zis elementul melodic, accentul este mai degrabă elementul ritmic al vorbirii. Cicerone numește odată accentul „*cantus obscurior*“, un cîntec mai întunecat; expresia se potrivește însă și pentru intonație. Și intonația este un *cantus obscurior*, totuși un cîntec ceva mai apropiat de melodie decît accentul. Intonația va trebui și ea să se producă în raport cu natura textului debitat.

Toate aceste probleme ne duc în inima problemelor de stilistică. Îmi rezerv deci dreptul de a reveni asupra tuturor acestora, atunci cînd (probabil tocmai în anul viitor) mă voi ocupa de partea de stilistică a cursului nostru. Pentru azi am crezut că este suficient să vă atrag atenția asupra însemnătății lecturii literare cu grai viu și asupra normelor care o călăuzesc.

Acum, după ce presupunem că prima lectură a fost terminată și pînă a ajunge la lectura finală, putem să desfășurăm operația însăși a analizei, ceea ce vom începe de rîndul viitor.

PRELEGEREA A IV-A

În prelegerea precedentă m-am ocupat de problema lecturii cu grai viu. Lectura cu grai viu este prima etapă a interpretării literare și în legătură cu aceasta am căutat să desprindem unele din normele care o dirijează. Dacă presupunem că lectura s-a făcut în bune condiții, putem începe lucrarea de interpretare a textului. În legătură cu problema interpretării textului, se distinge de obicei între interpretarea sau critica externă a textului și interpretarea sau critica lui internă. Ne vom ocupa azi de cea dintîi din acestea.

Critica externă a textului presupune, în primul rînd, stabilirea titlului exact al operei literare. Cred că nu e nevoie să insist prea mult asupra importanței titlului și deci asupra însemnătății cunoașterii lui exacte. Titlul marchează, pentru cetitor, prima lui întîlnire cu opera, aceea care dă atenției cetitorului o anumită direcție. Titlul e simbolul intuiției centrale, al viziunii de ansamblu pe care scriitorul voiește s-o încorporeze în opera sa. Aș putea spune că titlul este celula germinativă din care se dezvoltă întreaga operă. De aci însemnătatea cunoașterii sale exacte.

Există diferite feluri de titluri și veți vedea că, încercînd să dăm o clasificație aproximativă a titlurilor, ajungem să pipăim mai de aproape însemnătatea titlului pentru înțelegerea operei în ansamblul ei. Există în primul rînd titluri indicative de cuprins, acelea care se mulțumesc să indice numai genul operei. Așa, de pildă, o bucată de Caragiale se numește *Poveste*, iar Titu Maiorescu și-a intitulat colecția studiilor sale *Critice*. Este titlul cel mai general pe care un autor poate să-l aleagă pentru denumirea operei sale. Alte titluri indică evenimentul care va fi narat în cursul bucății literare. Aceste titluri sînt acelea care sînt preferate de autorii de narații.

Așa, de pildă, o povestire a lui Sadoveanu se numește *Cîntecul de dragoste*. Este vorba aci de împrejurările în care răsună un cîntec de dragoste și de întîmplările care se înnoadă în jurul lui. Alteori titlul indică personagiul principal sau grupul de personagii despre care o povestire se ocupă. Sînt unele titluri care aleg un personagiu istoric, cum ar fi în narația cu caracter istoric, de pildă *Ion Vodă cel Cumplit* de Hasdeu. Alteori sînt nume fictive, cum ar fi *Anna Karenina* de Tolstoi. În fine, alteori sînt nume fictive alese cu intenția de a atrage atenția asupra caracterului comun, obișnuit, al personagiului principal, cum este, de pildă, o povestire a lui Sadoveanu intitulată *Ionică*. Cînd te afli în fața unei povestiri care se numește *Ionică*, înțelegi din capul locului că scriitorul vrea să-ți nareze o întîmplare sau să-ți evoce destinul unui om obișnuit din mulțime.

Alteori titlul indică locul povestirii, cadrul, un cadru larg, care poate să aibă un caracter monumental, ca în romanele lui Zola, dintre care unele se numesc *Roma* sau *Paris*. Alteori se observă intenția de a restrînge cadrul, ca, de pildă, într-un roman cunoscut al vremii noastre, datorit d-lui Cezar Petrescu și care se numește *Calea Victoriei*. Avem de-a face, alteori, cu titluri simbolice, cum ar fi, de pildă, *Șoimii*, prin care sînt înțeleși niște viteji din trecutul românilor. De asemenea un titlu simbolic este *Florile răului (Les Fleurs du mal)*, de Baudelaire.

Alteori titlul vrea să simbolizeze atmosfera lirică generală, ceea ce cu un termen german, trecut în terminologia generală, s-ar numi *„Stimmung"*. O povestire de Sadoveanu se numește *Un țipăt*, iar alta *Pribegi*. Identificăm aci intenția de a crea o atmosferă, o ambianță lirică în care narația urmează să se scalde.

Sînt și forme mixte, obținute din conjugarea intenției de a indica un cadru cu aceea de a prezenta un simbol și de a obține o atmosferă. Așa, de pildă, o povestire dintr-un vechi volum al d-lui Sadoveanu se numește *Într-un sat, odată*. Această neprecizare — nu ni se spune de ce sat e vorba și cînd s-a petrecut întîmplarea — indică un cadru, dar vrea să sugereze și o atmosferă. Alteori întretăierea aceasta se produce între intenția de a

evoca niște personagii și a crea o atmosferă și poate de a prezenta un simbol. Așa, de pildă, o povestire a aceluiași autor se numește *Cei trei*.

Vedeți, prin urmare, că un titlu bine ales conține prima indicație asupra cuprinsului literar al bucății pe care urmează s-o interpretăm și dă într-un fel o îndrumare către luarea unei atitudini potrivite față de producția literară care ne este prezentată. Cîtă importanță are cunoașterea exactă a titlului mi-am dat seama odată — sînt mulți ani de atunci — cînd am întîlnit undeva un afiș al Teatrului Național care anunța publicului că se va reprezenta *Scrisoarea pierdută* de I. L. Caragiale. După cum știți, titlul exact al celebrei comedii a lui Caragiale este *O scrisoare pierdută*. Dar în legătură cu aceasta am mai putea face o clasificare : sînt titluri generalizante, foarte iubite de clasicism, de pildă printre comediile lui Molière este una care se numește *Avarul*, alta care se numește *Mizantropul*. Prin aceste titluri generalizante, poetul ne previne că ne va înfățișa un tip omenesc, un caracter general al omului. Titlurile acestea au fost foarte iubite de secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. Mai tîrziu, cînd portretul literar a evoluat către forma lui individualizatoare, au apărut și titluri în consecință. Așa, de pildă, o comedie a lui Augier se numește *Le gendre de Mr. Poirier*. Există însă și titluri individualizatoare și nedeterminate, cum apar, de pildă, în producția dramatică franceză încă din prima jumătate a veacului al XIX-lea, în legătură cu mișcarea din jurul lui Scribe. De pildă, Scribe, unul din cei mai fecunzi autori ai Franței din prima jumătate a veacului al XIX-lea, a scris o comedie care se numește *Une nuit de la garde nationale*, 1815, iar un emul al lui Scribe, La Ville de Mirmont, a făcut să se reprezinte un vodevil care se numea *Une journée d'éléctions*, 1829. Mai tîrziu, în 1844, alt scriitor, Bayard, reprezenta un alt vodevil, care se numea *Un ménage parisien*. După cum vedeți, *O scrisoare pierdută*, ca titlu nedeterminat, face parte din aceeași serie. Dacă privești acest titlu cu ochiul unui cunoscător, îți dai seama cum intenția lui Caragiale a fost să dea o comedie de tipul realist vodevilistic din felul pe care Scribe îl inițiase în Franța. Ne

lipsește încă lucrarea de ansamblu asupra creației literarea a lui Caragiale; dar atunci cînd această lucrare se va face, cu siguranță că va fi necesar de pus în legătură categoriile pe care le scot la iveală titlurile lui cu categoriile mai largi din literatura franceză sub influența căreia scriitorul nostru a stat cu siguranță. O altă comedie a lui Caragiale are același fel de titlu, individualizat și nedeterminat; e vorba de *O noapte furtunoasă*. Evident, intenția realistă vodevilistică este mult depășită în *O scrisoare pierdută*, creația dramatică cea mai puternică și mai completă a lui Caragiale, dar ea rămîne destul de aproape de modelul vodevilistic în *O noapte furtunoasă*. Dacă direcția Teatrului Național din acea vreme, greșind, a trecut totuși pe afiș, în loc de *O scrisoare pierdută*, *Scrisoarea pierdută*, lucrul avea un înțeles, și anume că, prin deasa reprezentare și prin justa celebritate de care această bucată se bucura în publicul românesc, direcția putea într-adevăr să vorbească în stil generalizator despre opera foarte cunoscută, devenită tipică, intrată în toate conștiințele, care era *Scrisoarea pierdută*. Era aci un mod de a o ipostaza, dar care în același timp ștergea caracterul propriu al titlului original.

După ce, așadar, titlul este bine cunoscut, bine stabilit și bine înțeles, a doua problemă pe care și-o pune critica externă este stabilirea autorului. De obicei autorii operelor literare sînt cunoscuți, dar uneori sînt greutăți și în această privință. Așa, de pildă, există cazul unor false atribuiri. Cunoașteți împrejurarea în care *Cîntarea României* a lui Alecu Russo a fost într-un larg număr de ani atribuită lui Nicolae Bălcescu. Alteori avem de-a face cu pseudonime, adică cu nume pe care un scriitor și-l ia pentru a acoperi numele său adevărat. Evident, nu avem dreptul de a vorbi de pseudonim decît atunci cînd este vorba de un nume literar care coexistă cu celălalt nume. Cînd însă se produce fuziunea între numele literar și numele civil al unei persoane, nu mai vorbim de pseudonim. Pseudonimele sînt uneori divulgate, cunoscute cu ușurință. De pildă, un scriitor cu anumite merite la începutul veacului nostru și-a iscălit toate operele cu pseudonimul Ion Gorun, nume sub care toată lumea știa

că se ascunde scriitorul Al. Hodoş. Alteori, pseudonimele sînt păzite cu mare grijă. Îmi aduc aminte cum prin anii 1910—1912 era o mare problemă aflarea scriitorului care se ascunde sub pseudonimul de Mefisto, autorul unor satire în versuri, din revista *Flacăra*. Mai tîrziu, s-a văzut că nu trebuia să se caute prea departe, căci era vorba de însuşi directorul acelei publicaţii, Constantin Banu, un profesor din Bucureşti. Alteori lucrările pot apare fără indicaţia autorului şi atunci ele sînt anonime. Există o mare deosebire între anonimat şi pseudonim, căci pseudonimul poate căpăta conturul unei personalităţi literare, în timp ce un anonim, mai cu seamă atunci cînd el este autorul unei lucrări unice, nu capătă o personalitate literară bine conturată. Un scriitor care a iubit anonimatul, cel puţin în cîteva împrejurări ale vieţii lui, a fost Caragiale. De pildă, în 1907, cu ocazia răscoalelor ţărăneşti, el publică un studiu politic de mare însemnătate, intitulat *1907*, pe care îl iscăleşte, în prima formă a publicării lui în presa austriacă, cu însemnarea „un Român". Mai tîrziu, în 1910, publică în *Convorbiri critice*, *Fabule*, iscălite de „un mare anonim". În primul caz, prin masca anonimatului el vroia, în legătură cu tragicele evenimente din 1907, să înfăţişeze o voce din mulţime, să fixeze, cu alte cuvinte, o expresie a conştiinţei publice în durere şi revoltă faţă de împrejurările de atunci. În al doilea caz, cînd Caragiale a iscălit sau a consimţit să fie iscălit cu indicaţia „un mare anonim", întîmpinăm, de fapt, un gest al directorului revistei, prof. Mihail Dragomirescu, care atrăgea astfel atenţia cititorilor asupra valorii cu totul excepţionale a contribuţiilor pe care revista le publica.

Alteori, stabilirea autorului prezintă dificultăţi prin aceea că opera este datorită unei colaborări. Au fost diferite perechi celebre de colaboratori în istoria literaturii. Ca să ne restrîngem numai la epoca mai nouă, se pot cita fraţii Goncourt sau fraţii Rosny, sau fraţii Tharaud, cari publică încă. De asemenea, putem avea o combinaţie între colaborare şi pseudonim, cum a fost cazul lui A. Mirea, un nume care ascundea colaborarea lui Anghel cu Iosif. A ieşit din această colaborare o operă plină de humor : *Caleidoscopul lui A. Mirea*. Care este,

în astfel de împrejurări, interesul de a descoperi pe adevărații autori ? Interesul este în primul rînd de ordin istoric literar. Prin divulgarea personalității reale, comentatorul se ajută în lucrarea de descifrare a cauzalității istorice. Cu alte cuvinte, atunci cînd putem stabili autorul incert al unui text și cînd, mai cu seamă, despre acest autor putem obține anumite informațiuni, putem afla, de pildă, în numele cărui grup social vorbea, ce tendință reprezenta, la ce izvor de cultură se adăpase, dobîndim, în felul acesta, acel plus de informații pentru explicarea genezei operei și a semnificației ei istorice.

Dar descifrarea unor scriitori rămași pînă la un timp incerți mai are și o altă însemnătate. Pe această cale putem să stabilim o nouă etapă sau o formă nouă în dezvoltarea literară a scriitorilor respectivi. În sfîrșit, prin descifrarea unei colaborări anonime, comentatorul poate să lămurească partea de contribuție a fiecărui colaborator. Astfel, criticii care au analizat *Caleidoscopul lui A. Mirea* au putut stabili cu oarecare certitudine cum spiritul conducător în producerea acestei opere de colaborare era D. Anghel. Împrejurarea o dovedește, prin analiza stilistică, atitudinea paradoxală și multiplicitatea neologismelor, mijloace care erau, de fapt, proprii creației lui Anghel.

Care sînt mijloacele stabilirii autorului în cazurile incerte ? În alte literaturi, erudiții au studiat problema pseudonimilor, anonimilor și a autorilor incerți. Încă din veacul al XVIII-lea existau dicționare de anonimi și pseudonimi, foarte prețioase pentru cine studiază literatura acelor vremi. Așa voluminosul op al unui cercetător al timpului, Placcius, care se numește *Theatrum anonymorum et pseudonymorum*, Hamburg, 1707. Un alt cercetător german tot de la începutul veacului al XVIII-lea, Peter Dalmann, a scris *Schauplatz der masquierten und demasquierten Gelehrten*, iar către mijlocul veacului al XVIII-lea un altul, Johannes Cristian Mylius, publică un op intitulat *Bibliotheca ananymorum et pseudonymorum ad supplendum Placci Theatrum*, care era deci o completare a operei mai vechi a lui Placcius. În sfîrșit, o lucrare modernă este aceea a lui Holtzmann-Bohatta,

Deutschen Anonymen Lexikon, care cuprinde 7 volume și a apărut la Weimer, de la 1902 la 1928. Englezii au și ei o serie de dicționare de această natură, într-o epocă mai recentă, din veacul al XIX-lea și al XX-lea. Astfel sînt lucrările lui Halket și Leing sau aceea a lui Stonchill și Block, cea din urmă apărută la 1927. Francezii au o lucrare din veacul trecut, a lui Barbier, *Dictionnaire des oeuvres anonymes,* care a apărut în trei ediții și patru volume, cea din urmă ediție la Paris, 1899. Erudiția italiană a produs și ea o lucrare de aceeași natură, iscălită de Melozzi, care a publicat în 3 volume, la Milano, între 1849—1859, *Dizionario di opere anonime e pseudonomine di scrittori italiani.* Vedeți că pentru alte literaturi mijloacele de investigație nu lipsesc. Pentru literatura noastră, o astfel de operă nu s-a făcut. Un cercetător trebuie să se mulțumească numai cu indicațiile modeste ale lui Adamescu din *Bibliografia literaturii române.*

Dar în afară de aceste mijloace, sau cînd aceste mijloace nu sînt suficiente, care sînt căile care ne rămîn pentru a stabili paternitatea unei opere ? Una din ele este analiza istorică. Ea a fost întrebuințată în legătură cu cel puțin două dezbateri din trecutul literaturii noastre. Una mai recentă a avut loc în legătură cu paternitatea dramei istorice *Vlaicu-Vodă,* al cărei autor cunoscut era Davila, a cărui paternitate, acum vreo 35 de ani, i-a fost contestată. A fost o lungă dezbatere, însuflețită poate și de unele resentimente personale, care însă pînă la urmă n-a putut să stabilească o altă paternitate, așa încît opera aceasta rămîne mai departe bunul lui Davila. O altă dezbatere celebră din literatura română în legătură cu paternitatea unei opere a fost aceea privitoare la autorul *Cîntării României.* Vă spuneam că la început *Cîntarea României* a trecut drept opera lui Nicolae Bălcescu. Lucrul se datora faptului că prima formă a acestei lucrări literare a apărut într-un ziar al românilor din Paris, *România viitoare,* din 1850, cu o precuvîntare de Nicolae Bălcescu, datată din Paris, 8 august 1850. În această precuvîntare, Bălcescu povestea cum, vizitînd o mînăstire moldovenească, a fost izbit de un manuscris voluminos pe care, cercetîndu-l, și-a dat seama

că era opera unui călugăr român de la începutul veacului al XIX-lea, care povestea într-un stil liric etapele principale ale istoriei românilor. Procedînd astfel, Bălcescu se putea conforma acelei convenții romantice care prezinta o lucrare originală sub masca uneia anonime. Așa procedează, de pildă, Benjamin Constant în *Adolphe*. Lui Bălcescu i se atribuie o ficțiune de acest fel și astfel îl vedem pe Ion Voinescu atribuindu-i lucrarea lui Bălcescu, într-un articol din 1853. Tot astfel, în 1857, D. Bolintineanu versificînd *Cîntarea României*, într-un volum apărut la București, nu are nici o îndoială în ce privește atribuirea paternității acestei opere lui N. Bălcescu. Totuși, încă din 1855, Alecsandri publicase în *România literară* un alt text al *Cîntării României*, de data aceasta tradus de Russo însuși. Este de remarcat că la această dată Russo trăia încă ; el nu moare decît în 1859. Alecsandri, care cunoștea bine pe adevăratul autor al *Cîntărei României* și care nu putea să se resemneze la o falsă atribuire de paternitate, revine în această privință în 1863, scriindu-i lui Odobescu o scrisoare în această chestiune, pe care Odobescu o publică fragmentar în *Revista română*. El revine, cu aceeași punere la punct, în *Foaia Societății pentru literatură și cultură* din București, în 1868, și în *Convorbiri literare* din 1872 și 1876. Odobescu este pînă la urmă clătinat din convingerea lui, care era a epocei, dar numai în chip parțial, și, astfel, în ediția operelor lui Bălcescu, pe care o publică în 1879, el îl consideră pe acesta numai ca pe un colaborator, dar ca pe un colaborator însemnat, lucrarea traducerii avînd într-o operă de frumusețea lingvistică a *Cîntărei României* o mare însemnătate.

Mai tîrziu paternitatea *Cîntărei României* a trebuit să fie recunoscută în întregime lui Alecu Russo, mai întîi pentru motivul că un om de valoarea morală a lui Alecsandri n-ar fi putut să se angajeze în susținerea unei teze reprobabile. Nici Russo, trăind, n-ar fi putut lăsa pe Alecsandri să-i atribuie o operă care nu-i aparținea. Dacă Bălcescu a publicat lucrarea prietenului său sub masca anonimatului, lucrarea se explică prin preocuparea de a nu-l supune pe acesta, înapoiat atunci în Moldova, unor

grave riscuri politice. În fine, dacă toată această argumentare n-ar fi suficientă, cercetarea stilistică și surprinderea analogiilor dintre această operă și alte opere ale lui Russo, cum ar fi *Amintirile* sale, nu mai lasă nici o îndoială. Nicăieri, dimpotrivă, nu surprindem în operele lui Bălcescu același lirism și același sentiment al naturii, care alcătuiesc marca esențială a creațiunii lui Russo. Cazul prezentat este însă numai un exemplu. El arată cum, în stabilirea paternității unui text literar, argumentarea istorică și cea stilistică trebuie să colaboreze pentru a produce soluția căutată.

PRELEGEREA A V-A

După ce am fixat obiectul acestui curs, am procedat la desfășurarea diverselor probleme în legătură cu lucrarea de interpretare a operei literare. Cea dintîi problemă care am abordat-o a fost aceea a criticei externe a operei, căci disting între critica exterioară și interioară a operei literare. În ceea ce privește critica externă a operei, adică aceea care trebuie să ne conducă la o cunoaștere exactă a operei, ca un obiect detașat de faptele cu care se găsește în conexitate sau cu înțelesurile ei mai îndepărtate, am studiat în prelegerile trecute toate problemele pe care criticul, în postura lui de filolog, are să le rezolve în legătură cu titlul, cu autorul, cu data, locul apariției și cu editorul. Acestea sînt elementele cele mai periferice atunci cînd este vorba de a descrie o operă, de a stabili identitatea ei. Ați văzut ce interes prezintă cunoașterea exactă a acestor elemente și cum o ușoară înșelare cît privește pe fiecare din ele poate să ne angajeze pe o cale greșită în ce privește cunoștința fondului însuși al operei. De aceea se recomandă o grijă foarte scrupuloasă pentru stabilirea cu toată exactitatea a tuturor acestor elemente.

Pentru astăzi făgăduisem continuarea examinării celorlalte probleme în legătură cu critica externă, și anume, în primul rînd, stabilirea textului, căci textul nu este totdeauna sigur. Evident, mai înainte de a studia geneza unei opere, chipul în care ea se înlănțuie în cultura ge-

nerală a unui timp, conexitățile ei cu factorii istorici-sociali, semnificația ei filozofică sau de alt ordin, este absolut necesară o cunoaștere exactă a textului, ceea ce impune o nouă problemă de caracter filologic : problema stabilirii textului.

Această problemă se pune într-un mod deosebit după cum este vorba de literaturile vechi sau de cele noi. În ceea ce privește textele vechi, rareori, sau, pentru anumite epoci, niciodată, nu dispunem de manuscrisul scriitorului. Evident, un text își primește întreaga lui justificare din comparația cu manuscrisul autorului. Spuneam că un text este autentic atunci cînd este conform cu manuscrisul autorului. Dar cum manuscrisele lipsesc în cea mai mare parte sau întotdeauna pentru anumite epoci vechi, atunci lucrarea de stabilire a textelor pornește de la formele mai noi, tipărite sau manuscrise, către cele mai vechi, adică înspre cele care stau mai aproape de prototipul manuscris sau care în tot cazul reprezintă cea mai veche formă cunoscută a textului în discuție. Prin urmare, lucrarea de stabilire a textului, în ce privește literaturile mai vechi, urcă în timp pînă la prototip sau pînă la proximitatea lui. Alta este procedura în ce privește stabilirea textului mai nou. Aci criticul coboară în timp de la manuscris sau de la ediția cea mai veche pînă la ediția cea mai nouă sau pînă la manuscrisul definitiv, căci există cazuri în care scriitorii înșiși își copiază propriile lor opere și le dau o formă nouă, și atunci editorul are să se călăuzească de această formă nouă și ultimă pe care scriitorii au dat-o operelor. Așadar, în ceea ce privește textele vechi, editorul urcă în timp pînă în apropierea manuscrisului original ; în ceea ce privește textele noi, editorul coboară în timp de la manuscris sau, în tot cazul, de la ediția primă, pînă la ediția cea mai nouă ori pînă la manuscrisul definitiv.

Fiecare din aceste atitudini pe care editorii sînt obligați să le ia pune o serie de probleme secundare :

În textele vechi se găsesc adesea erori, pe care editorii sînt chemați să le îndrepte ; erori de lecțiune (sau cetire), apoi erori de transcriere : copiștii manuscriselor vechi au putut să comită o greșeală de transcriere sau de cetire a manuscrisului. Alteori editorii trebuie să gă-

sească, să denunțe și să îndrepte așa-zisele interpolații, adică adăogirile de text, care sînt opera unui elev care, transcriind, a introdus în text și cîte o reflexie personală.

Alteori, copiștii au introdus o glosă, o notă marginală, în cuprinsul textului însuși, și atunci au creat o situație pe care editorii științifici trebuie s-o rezolve în sensul de a distinge între ceea ce este autentic și ceea ce s-a putut introduce în cursul feluritelor transcrieri. Așa a fost, de pildă, cazul *Legilor*, opera lui Platon, una dintre acele a cărei autenticitate n-a fost contestată niciodată, dar în care criticii, începînd încă din Renaștere, au avut deseori ocazia să identifice interpolații și să se găsească în situația de a le elimina.

Sînt numeroase mijloacele de depistare a greșelilor și de amendare a textelor. Unul din acestea este mijlocul lingvistic. Cînd un cuvînt sau o expresie nu se găsește în stadiul de limbă căreia îi aparține opera corectată, atunci e probabil că avem de-a face cu o interpolare ulterioară redactării operei, pe care editorul urmează s-o elimine. Cercetarea lingvistică este una din cele mai fructuoase în ceea ce privește stabilirea exactității textelor. Astfel, o problemă foarte discutată în filologia clasică a fost aceea a datării dialogurilor platonice. Multă vreme nu s-au putut data dialogurile platonice, cînd un filolog clasic, care și-a cîștigat un mare merit în această privință, Constantin Ritter, a alcătuit o statistică verbală a lui Platon. Cine studiază din punct de vedere lingvistic operele lui Platon ajunge la constatarea că vocabularul său a cunoscut unele transformări de-a lungul carierei sale. Platon al debuturilor nu scria în aceleași forme cu Platon al maturității. Și atunci, stabilind dezvoltarea limbii lui Platon, și în cursul acestei dezvoltări stabilindu-se diferitele compartimente succesive, unele din dialogurile care aveau o dată incertă pînă la un timp au putut să-și dobîndească data lor exactă.

În ceea ce privește stabilirea textului, în afară de raționamentul lingvistic, mai există și raționament ideologic. Așa, de pildă, o idee care nu se încadrează bine

în sistemul de a gîndi al unui autor, atunci cînd e vorba de tendinţele sale obişnuite, poate să trezească bănuiala că editorul se găseşte în faţa unui pasaj neautentic şi poate să-l elimine din ceea ce trebuie presupus a fi fost textul primitiv.

Numai că atît argumentul lingvistic cît şi cel ideologic au o valoare relativă, deoarece excepţiile posibile în sfera verbală a unui autor fac ca ambele argumente să nu fie hotărîtoare. Mai ales în ce priveşte prezenţa unei idei obişnuite autorului de care ne ocupăm, semnalarea acesteia nu numai că nu este un argument valabil pentru a declara un pasaj autentic, ci, dimpotrivă, este un argument valabil pentru a declara acel pasaj ca neautentic, dacă admitem că unii scriitori mari, ca, de pildă, Platon, nu s-ar fi decis cu uşurinţă să se compileze pe ei înşişi. Astfel, prezenţa unei idei într-o scriere pe care editorul o cunoaşte dintr-o scriere anterioară poate mai degrabă să dea naştere la bănuiala că aci ne găsim în faţa unei glose interpolate.

Toată chestiunea stabilirii textului, în ceea ce priveşte scrierile vechi, este deci foarte controversabilă şi soluţionarea ei atîrnă în ultimă analiză de experienţa, erudiţia şi tactul editorilor.

Există totuşi un mijloc aproape sigur pentru a stabili autenticitatea unui pasaj, şi anume existenţa acelui pasaj ca un citat într-un autor contemporan. De pildă, toate ideile lui Platon care sînt citate în scrierile lui Aristot sînt sigure, fiindcă provin dintr-un citat executat de un scriitor contemporan cu Platon însuşi, cineva care este de presupus a fi văzut textul cel mai apropiat de prototip. Prezenţa citatului contemporan este deci un argument aproape absolut în ce priveşte autenticitatea unui text.

Dacă acum, de la aceste principii generale amintite în legătură cu critica externă a textelor vechi, trecem la problemele legate de stabilirea textelor noi, aci, după cum spuneam, problema constă în coborîrea de la manuscrisul primitiv, cînd el există, către ediţiile succesive, pînă la ediţia ultimă sau pînă la manuscrisul definitiv. Prin urmare, orice stabilire de text trebuie să înceapă cu studiul manuscrisului, conform principiului, preco-

nizat din capul locului, că manuscrisul probează în ultimă instanţă autenticitatea unui text. De aci goana criticei moderne după manuscrise.

În această privinţă avem un caz interesant în literatura noastră. Este vorba de manuscrisele lui Creangă. După cum ştiţi, întreaga operă a lui Ion Creangă a apărut cam în vreme de 8 ani. Cariera lui literară a fost foarte scurtă. Toată sau aproape toată opera lui apare în *Convorbiri literare* între 1875—1883. Apoi, mai tîrziu, cu un an înainte de moarte, apare partea IV din *Amintiri* şi după moartea lui mai apare un basm care rămăsese necunoscut pînă atunci, *Făt-Frumos fiul iepii*. La această operă literară de-abia dacă se pot adăoga cîteva povestiri din cărţile şcolare pe care Creangă le publicase împreună cu alţi institutori. Dar operele publicate în *Convorbiri literare* erau pline de greşeli de tipar, şi se cunosc mai multe scrisori de-ale lui Creangă prin care scriitorul protesta pe lîngă direcţia *Convorbirilor literare* împotriva erorilor, care desfigurau manuscrisele lui. Aşa că, atunci cînd s-a pus problema editării într-un volum a operelor lui Creangă, îndată după moartea lui, de către un comitet condus de Alexandru Xenopol, editorii s-au întrebat după ce prototip trebuie să se conformeze această ediţie. În colecţiile lui Creangă se găseau cîteva numere din *Convorbiri literare*, conţinînd corectările lui, dar numai pentru cîteva povestiri, nu pentru totalitatea lor. De aci interesul de a descoperi manuscrisele lui Ion Creangă. Aceste manuscrise şi le-a procurat unul din membrii comitetului editorial, un tînăr savant ieşean din acea vreme, Ed. Gruber, de la îngrijitoarea lui Creangă, Tinca Vartic, o femeie care are o oarecare influenţă şi în legătură cu fondul creaţiilor lui Creangă. Dar şi această ediţie a operelor lui Creangă, publicată de comitetul din care făceau parte Xenopol şi Gruber, apare cu foarte multe greşeli de tipar. Şi atunci cînd acela care a devenit cel mai bun editor al lui Creangă, dl. Kirileanu, îşi pune din nou problema găsirii manuscriselor lui Creangă, acesta face descoperirea că manuscrisele nu se mai găseau la Creangă acasă, în „Bojdeuca din Sărărie", pentru că ele fuseşe vîndute dr. Mendel din Iaşi, care pierduse o parte

din ele. Kirileanu își procură ce mai rămăsese la dr. Mendel, face observația că în Iași circulă o mulțime de pungi de hîrtie care, observate mai de aproape, dovedeau că sînt manuscrise de-ale lui Creangă. Se iscă astfel o adevărată vînătoare dramatică după pungile de hîrtie folosite de negustorii ieșeni. Evident, oricît de multe pungi de hîrtie s-ar fi putut strînge, manuscrisele lui Creangă rămîneau totuși incomplete, încît rămînea o problemă foarte vie aceea de a se stabili textul exact al operei lui Creangă. Problema aceasta era cu atît mai importantă pentru Creangă cu cît fiecare din povestirile lui reprezintă un document de limbă. De aceea, dl. Kirileanu a comparat scrierile literare ale lui Creangă cu cele didactice, pentru a stabili în chip exact vreo formă lingvistică pe care dorea s-o restituie în autenticitatea ei ; pe de altă parte, a comparat expresiile autorului cu cele întrebuințate în mediul rural în care Creangă s-a născut și s-a dezvoltat. Ancheta lingvistică poate deveni în astfel de cazuri un adjutant al stabilirii textului.

Dar oare niciodată, în nici un fel de împrejurări, nu poate să-și permită editorul unele libertăți față de manuscris ? Este o întrebare care s-a pus în legătură cu unii scriitori. Problema s-a pus, de pildă, în cazul lui Eminescu. Manuscrisele lui Eminescu respectă legea unui fonetism destul de consecvent. Tendința fonetică era curentă la „Junimea". Eminescu scria așa cum vorbea, cu moldovenismele lui. Totuși formele nu sînt totdeauna identice în manuscrisele lui Eminescu. Uneori aceleași cuvinte sînt scrise în forme deosebite. Și atunci, una din problemele care se pun editorului este aceea de a ști care din aceste forme trebuiesc reținute. În principiu trebuiesc reținute formele limbii literare constituite. Dar spuneam că Eminescu întrebuințează uneori cuvinte moldovenești, moduri de pronunțare proprii românilor din Moldova. Trebuiesc oare păstrate aceste forme ? Evident, cînd avem de-a face cu termeni care au o importanță estetică, trebuie să păstrăm forma proprie moldovenească. Dacă, de pildă, un cuvînt redat în pronunție moldovenească se găsește la rimă, el trebuie neapărat păstrat. Dar în afară de aceste cazuri are oare editorul dreptul să apropie pe Eminescu de limba literară sta-

bilită astăzi? Aceasta este o problemă în legătură cu care la un moment dat s-a purtat o polemică între Ibrăileanu și Lovinescu, doi critici cari și-au pus problema editării lui Eminescu. De unde Lovinescu, trecînd cu ușurință peste formele proprii pronunției eminesciene, dădea totdeauna echivalentul limbei literare curente, Ibrăileanu, ținînd seama că avea de-a face cu un poet al cărui farmec stă în strînsă legătură cu atmosfera moldovenească, susținea principiul că trebuie păstrată pronunția proprie poetului. Problema este, de altfel, atenuată în faptul că limba literară, așa cum s-a stabilit și cum o întrebuințează astăzi scriitorii, se datorește lui Eminescu însuși, încît multe din formele care, fără el, ar fi părut prea speciale au o valoare mai generală, prin faptul că ele se găsesc la Eminescu.

Evident, sînt editori care își iau libertăți încă mai mari și care nu ezită să corecteze ceea ce li se pare a fi o eroare estetică într-un manuscris. După acest criteriu, care poate da loc la consecințe arbitrare, s-a călăuzit Mihail Dragomirescu în ediția sa. În mod general, editorul trebuie să țină de manuscris, pentru că manuscrisul, la orice scriitor, este un document de limbă. Sînt totuși cazuri cînd el poate să-și ia libertăți față de manuscris, de pildă cînd întîmpină erori evidente de transcriere. Nu trebuie dus fetișismul manuscriselor pînă acolo încît să nu-ți permiți o corectare într-un punct în care eroarea scriitorului este evidentă. Nici respectarea ortografiei scriitorilor nu ni se pare în toate împrejurările obligatorie. Este adevărat că editorii francezi publică pe Montaigne în ortografia veacului al XVI-lea. Scrierea lui Montaigne în formele ortografice ale veacului al XVI-lea nu este însă o simplă chestiune de transcriere a sunetelor de azi, ci o transcriere a unor sunete deosebite. Cum însă în ce privește literatura românească, ale cărei prime monumente în privința sectorului creației estetice datează abia de la sfîrșitul veacului XVIII și începutul veacului XIX, cînd pronunțiile actuale erau stabilite, întrebuințarea vechei ortografii nu mai pare justificată.

Eu însumi, cînd am fost chemat să dau ediția critică a lui Macedonski, în fața ortografiei lui, care deseori este

fantastică şi arbitrară, mi-am spus că trebuie să adopt ortografia Academiei Române. Apoi, în ce priveşte punctuaţia, în genere ea trebuie respectată, pentru că o virgulă sau un punct şi virgulă pus într-o anumită parte a frazei poate să insemne o intonaţie care nu trebuie pierdută, o intenţie care trebuie luată în seamă. Dar cînd lucrezi practic, aşa cum am lucrat ani de zile cu operele lui Macedonski, sînt punctuaţii evident absurde. De pildă, Macedonski, cu o consecvenţă demnă de o cauză mai bună, pune regulat virgula între subiect şi predicat. Trebuia oare să respect această absurditate ? De aceea am scos în genere virgula dintre subiect şi predicat. Totuşi, nu întotdeauna ! Îmi aduc aminte, de pildă, de poezia care se numeşte *Ură*, din 1883, şi care face parte din ciclul satanic al lui Macedonski. În ultimul vers al ultimei strofe a acestei poezii am păstrat virgula dintre subiect şi predicat, aflată în versul :

Căci eu, sunt ura.

Întîmpinăm aci, între „eu“ şi „sunt“, cunoscuta virgulă macedonskiană între subiect şi predicat, aceeaşi virgulă pe care, ca profesor de limba română într-un lung şir de ani la liceele din Bucureşti, o tăiam cu roşu în lucrările elevilor mei. Cu toate acestea, aci, în această poezie, am păstrat-o fiindcă este evident că poetul a vrut să marcheze o pauză, pentru a face mai impresionantă declaraţia ce-i urmează. Este un gest melodramatic, pe care Macedonski a vrut să-l noteze şi pe care eu nu m-am simţit îndreptăţit să-l suprim. I-am lăsat deci lui Macedonski obişnuita lui virgulă. Dar cînd această virgulă nu părea a avea o funcţie stilistică şi nici una logică, am unificat textul după criteriile comune. Astfel, cînd bolnavul de „virgulită“ care era Macedonski nu punea virgule unde trebuie, de pildă pentru a încadra apoziţiile, îmi luam libertatea de a le pune eu. Toate aceste sînt probleme de amănunt pe care trebuie să le decidă numai o conştiinţă exactă cît priveşte scopul unei ediţii critice, tactul şi reflecţia de la caz la caz. Legi dogmatice generale nu se pot da.

Care este importanţa studiului manuscriselor ? Pentru ce interpretarea literaturii trebuie să se oprească la

problema manuscriselor? Evident, unul din motivele pentru care studiul manuscriselor are importanță este că prin compararea diferitelor manuscrise cu textul tipărit putem azvîrli o privire în laboratorul creației individuale a artistului. Este foarte interesant, astfel, pentru acela care studiază manuscrisele lui Eminescu, să vadă cum cel mai simplu cîntec eminescian se înalță pe schelăria unei elaborări imense. Dar mai este și un alt motiv, de data aceasta important nu pentru literatori, ci pentru esteticieni: acela că grație manuscriselor putem strecura o ochire și în mijloacele generale ale creației. În felul acesta am folosit eu însumi manuscrisele eminesciene în *Estetica* mea, arătînd cum aceste manuscrise ne îndreptățesc să spunem că poetul pornește de la o intuiție esențială, care uneori corespunde cu sfîrșitul poeziei, toată lucrarea lui ulterioară consistînd în adaptarea materialului de imagini, de cuvinte ş.a.m.d. la intuiția finală, care trebuie pregătită și justificată prin tot ce precede.

Studiul manuscriselor și studiul edițiilor succesive, atunci cînd un scriitor și-a publicat în mai multe rînduri aceeași operă, duce la stabilirea variantelor. Aci însă vreau să vă previn împotriva unei confuzii obișnuite. Avem ocazia, în legătură cu acestea, să stabilim două noțiuni între care este bine să nu facem confuzie: noțiunea de formă succesivă și de variantă. Deseori formele succesive sînt numite de unii editori, care n-au reflectat destul la această problemă, variante. Deosebirea este însă evidentă. Formele succesive sînt acelea care rezultă din compararea manuscriselor cu opera tipărită. Dacă mă găsesc în prezența mai multor manuscrise, care nu sînt decît etapele care conduc la cel din urmă, și anume la acela tipărit, toate aceste manuscrise sînt forme succesive. Variantele sînt altceva. Variantele sînt acele texte care rezultă din compararea diferitelor ediții ale aceleiași opere. Prin urmare, cîtă vreme mă găsesc în faza elaborării, înainte de tipărire, n-am de-a face decît cu forme succesive. Încep să am de-a face cu variante din moment ce opera a fost tipărită, cu o singură excepție, totuși: cînd printre manuscrise se găsesc și forme care, dacă n-au fost tipărite, ar fi putut să fie, deoarece

ele posedă o perfecție estetică deopotrivă cu aceea a operelor încredințate tiparului, acestea sînt nu numai forme succesive, dar variante. Formele succesive au un interes istoric și psihologic; istoric, întrucît ne arată etapele devenirii progresive a unui text; psihologic, întrucît ne arată modul de lucru al scriitorului. Variantele pot avea și un interes estetic, întrucît ele reprezintă creația bine rotunjită pe care scriitorul a încredințat-o tiparului sau pe care ar fi putut să i-o încredințeze.

Urmărind șirul edițiilor de la cele mai vechi pînă la cele din urmă, ne apare o problemă foarte interesantă: problema deosebirii dintre ceea ce se numește *ediția ultimă* și ceea ce se poate numi *ediția definitivă*. De obicei se face confuzia între ediția ultimă și cea definitivă, afirmîndu-se că ultima ediție este aceea care răspunde mai bine intenției finale și celei mai perfecte a scriitorului.

Superstiția edițiilor definitive a dus la ideea să se creeze colecții de ediții definitive, chemîndu-se scriitori, uneori în plină activitate, să-și dea ediția definitivă a operelor. Cum se poate ști însă dacă un scriitor nu va mai reveni asupra operei lui?

În mod general, cuvîntul „definitiv" trebuie eliminat din știința filologică a textelor, pentru că ideea de ediție definitivă este — ca să zic astfel — o idee metafizică, este ca și cum orice operă ar avea un prototip, o idee platonică a ei, și edițiile succesive n-ar fi decît reflexele mai mult sau mai puțin perfecte ale acestui prototip etern, pe care este de presupus că scriitorul, simțind că i se apropie sfîrșitul, începe să-l întrevadă mai limpede. Autorul edițiilor definitive este sigur că Dumnezeu va fi atît de binevoitor cu el și îi va încredința în ultimul moment forma eternă a scrierilor lui. Propunerea este cam hazardată. În realitate nu există formă definitivă. Există formă ultimă. Acesta este un fapt. Prin urmare, cred că nu trebuie să ne ocupăm de manuscrisul definitiv sau de ediția definitivă. Există ediții și texte ultime și acestea sînt interesante a fi studiate, dar cu asigurarea că textul ultim este și

cel mai bun. Stabilirea unui text nu are importanţă decît pentru cunoaşterea modului cum un scriitor s-a dezvoltat. Uneori tocmai variantele anterioare sînt mai bune sau mai semnificative. În legătură cu aceasta vă mai pot cita un exemplu spicuit tot din Macedonski, cu care am avut de-a face multă vreme. Este vorba de poezia *Noapte*, din 1882. Este o poezie din acelaşi amintit ciclu satanic. Poezia este de la 1882. În manuscrisul definitiv, asupra căruia am lucrat eu, manuscris pe care Macedonski l-a configurat între 1916—1920, „pulvere" este înlocuit cu „pulbere", „revoltată" este înlocuit cu „îndîrjită", „trona" este înlocuit cu „domnea" etc. De altfel, toate manuscrisele de la 1916—1920 revin asupra formei prime de publicare, aşa cum există în volumele anterioare, de pildă în *Excelsior* sau în diferite reviste, în sensul înlocuirii neologismelor prin cuvinte neaoşe. De ce a făcut Macedonski lucrul acesta? Este interesant, ca istoric literar, să-ţi pui această întrebare, căci poţi scoate lumini din răspunsul ei. Macedonski, prin începuturile lui, se leagă de grupul poeţilor latinişti şi eliadişti, a cărui expresie literară a fost *Revista contimporană*, care apare din 1873. Majoritatea erau profesori latinişti, la Sf. Sava în mare parte. Spiritul academic al revistei era cel latinist, şi aşa scrie şi poetul nostru. Dacă vrei să-l cunoşti pe Macedonski de la începuturile lui, trebuie să-l citeşti în limba aceasta îmbibată de neologisme, de forme latinizante. Între timp însă se întîmplase un lucru : pe de o parte prin critica junimistă, pe de altă parte prin semănătorism, neologismul se depreciază şi începe vînătoarea şi cenzurarea neologismelor. Ba chiar neologismele cînd mai sînt păstrate, lucrul e făcut cu intenţie umoristică. Neologismul devine o armă a caracterizării umoristice, cum se întîmplă la Anghel, Topîrceanu şi alţii. Macedonski resimte atunci nevoia revizuirii materialului său lingvistic. Studiul manuscrisului definitiv în comparaţie cu ediţiile anterioare duce deci pe istoricul literar, în ce priveşte cazul lui Macedonski, la concluzii interesante pentru dezvoltarea limbii literare. Dar aceasta nu mă îndreptăţeşte deloc să spun că ediţia manuscrisului definitiv este şi cea mai perfectă esteticeşte. Ideea definitivului ca perfecţiune

estetică este o idee care se cuvine a fi privită cu cea mai mare precauţie. Nu este deloc sigur că ultima formă este cea definitivă şi că această aşa-zisă formă definitivă este cea mai bună din punct de vedere estetic.

PRELEGEREA A VI-A

În prelegerea precedentă, continuînd expunerea problemelor în legătură cu critica externă a operei literare, am mai vorbit despre text, arătînd în legătură cu acesta necesitatea pe care orice interpret al literaturii o resimte să pornească de la un text precis, bine stabilit; am vorbit despre variante, lămurind înţelesul, deseori necunoscut sau diformat, al acestui cuvînt; am vorbit, în fine, despre ediţii. Mai înainte de a istovi capitolul criticii externe, aş fi dorit însă să adaog cîteva cuvinte în legătură cu alte modalităţi ale operelor în faţa cărora interpretul lor se găseşte uneori; de pildă, în legătură cu postumele.

Se numesc postume operele unui scriitor publicate după moartea lui, aşadar opere care se găsesc în situaţia specială de a vedea lumina zilei fără ca autorul să fi autorizat răspîndirea lor. Se ridică în legătură cu aceasta o problemă importantă: mai întîi, dacă un editor are dreptul să încredinţeze circulaţiei generale opere pe care autorul poate că nu le-a socotit vrednice de această circulaţie; apoi, o altă problemă, deopotrivă de interesantă, este aceea dacă aceste opere, care au intrat în circulaţia literară generală fără consimţămîntul autorului, pot fi examinate de interpretul literaturii cu aceleaşi criterii pe care el le foloseşte atunci cînd interpretează opere care au pornit în lume cu consimţămîntul autorilor lor. Aşadar, sînt două probleme care au deopotrivă un aspect estetic şi unul etico-social.

Evident, în principiu, se poate spune că editorii nu au dreptul să publice opere pe care autorii înşişi nu le-au publicat, şi această încheiere pare cu atît mai valabilă cu cît cunoaştem numeroase exemple în care scriitorii, cuprinşi de teama de a nu-şi vedea manuscrisele lor difuzate, au recurs la distrugerea lor. Dar actul acesta

violent de suprimare a unui manuscris, de teamă să nu apară pe scena literară înainte ca opera să fi fost remaniată și adusă aproape de forma ei oarecum desăvîrșită, poate părea că autorizează formal actul pînă la un punct arbitrar și indiscret al editorilor. Așa, de pildă, se cunoaște gestul impresionant al lui Gogol, care a distrus ultima versiune a romanului *Suflete moarte* atunci cînd și-a simțit sfîrșitul apropiat. Dar tocmai acest caz al lui Gogol poate să aibă un alt înțeles, căci editorii ruși, dîndu-și seama de importanța neobișnuită a unei versiuni mai vechi a romanului, au publicat-o pe aceasta, cîștigînd pentru literatura rusă a veacului XIX unul din principalele ei titluri de glorie. Vedeți, prin urmare, cum un caz ca al lui Gogol poate să aibă o dublă semnificație : poate să autorizeze pe comentatorii care spun : Iată, hotărîrea lui Gogol de a nu lăsa să se publice manuscrise pe care el nu le-a închegat definitiv dovedește că editorul trebuie să țină seamă de acest sentiment al scriitorilor ; dar același caz poate dovedi, dimpotrivă, că trecînd peste scrupulele exagerate ale autorului editorii au făcut bine publicînd o operă a cărei valoare s-a dovedit cu prisosință mai tîrziu. Astfel și în această chestiune, ca în multe altele, ceea ce trebuie să decidă este tactul, bunul-gust și priceperea literară a editorilor și interpreților. Există opere postume care merită să fie publicate, altele care nu o merită din punctul de vedere estetic, pentru că din punctul de vedere al științei literare toate postumele merită să fie publicate. Dacă orice operă postumă poate să lămurească geneza operelor valabile ale unui scriitor, dacă ele ne îngăduie a arunca o privire în laboratorul lui, atunci postumele, ca și orice alt document emanînd de la un scriitor de seamă, prezintă interes și pot fi publicate în cadrul unor ediții științifice, ceea ce, de altfel, s-a făcut întotdeauna cînd s-a procedat la publicarea operelor complecte, însoțite de întregul aparat critic aferent al unui mare scriitor.

Trebuie spus însă că problema, așa cum o punem aci, pornește dintr-un scrupul care, astăzi, este oarecum depășit. Nu știu, într-adevăr, dacă sînt numeroși editorii care își pun azi problema în felul acesta. Ba, aș spune,

mai numeroși sînt astăzi editorii și interpreții cari socotesc nu numai că postumele pot fi publicate, dar care socotesc că postumele sînt partea cea mai interesantă din activitatea unui scriitor. În adevăr, există un anumit cult modern al spontaneității, un anumit interes modern pentru „documente", în contrast evident cu punctul de vedere clasic, pe care eu nu mă sfiesc nicidecum să mi-l asum și care socotește mai interesantă opera adînc prelucrată decît explozia spontană a sentimentului, lucrarea de artă închegată mai prețioasă decît documentul. Această atitudine a unora din editorii și din interpreții moderni ai literaturii face parte din aceeași sferă de comportări care marchează interesul așa de accentuat al unora din contimporanii noștri pentru alte documente ale intimității scriitorilor, ca, de pildă, jurnalele lor, scrisorile lor particulare, însemnările de tot felul, smulse cercului celui mai personal al vieții. Scriitorii înșiși, de unde altădată manifestau o pudoare, o decență, așa de departe împinsă încît clasicii spuneau că „Eul este vrednic de ură" *(Le moi est haïssable)*, sînt unii contimporani care socotesc dimpotrivă că eul uman prins în prima zvîcnire a spontaneității lui este partea mai autentică a individului, aceea care ar fi cea mai vrednică de interes dintre toate formele și manifestările individualității noastre. Așadar, întocmai cum prețuirea unora se îndreaptă către jurnale intime sau scrisori particulare, interesul modernilor se îndreaptă uneori către postume, către lucrările nedesăvîrșite, pe care autorul nu le-a destinat circulației literare și pe care ei le smulg, cu o indiscreție uneori brutală, din umbra acestei intimități. Este aci o atitudine pornită din convingerea că omul ar fi mai autentic în acțiunile lui spontane decît în acele reflectate, călăuzite, cenzurate de rațiunea personală.

Problema aceasta nu are numai interes general, literar și psihologic, dar și unul în directă legătură cu literatura noastră națională. În adevăr, a fost o lungă epocă aceea în care s-a discutat problema postumelor lui Eminescu. Eu însumi, în 1930, cînd am publicat studiul meu despre Eminescu, am avut de luptat cu ceea ce aș numi

o prejudecată generală, și anume aceea care își punea întrebarea dacă se poate scrie o monografie asupra lui Eminescu înainte de cunoașterea postumelor lui. Ceea ce a amînat atîta vreme studiul critic despre Eminescu a fost tocmai întîrzierea editorilor în publicarea vastului manuscris postum pe care îl posedă Academia Română. În sfîrșit, manuscrisul postum a fost publicat. Prin opera editorilor și criticilor, publicul a ajuns să cunoască acel sector întunecat pe care-l reprezenta enigmaticul, fabulosul domeniu al postumelor eminesciene și este aci, fără îndoială, meritul unor critici-editori, ca acela al colegului meu dl. Călinescu sau dl. Perpessicius, ale căror lucrări vă sînt desigur cunoscute. Dar ce s-a întîmplat? S-a întîmplat că din postumele lui Eminescu a apărut un poet foarte deosebit de acela pe care-l cunoșteau cetitorii de literatură română din ediția clasică a lui Eminescu, adică din ediția pe care o publică Titu Maiorescu și în care intrau operele pe care poetul însuși le publicase, sporite cu puține din variantele alese de criticul care cunoștea bine personalitatea lui Eminescu, cu un desăvîrșit scrupul și cu o perfectă finețe a aprecierii. Eminescu postum este un spirit dezamăgit, filozof, ateu și sceptic, gigantic în concepția și atitudinea sa, cultivînd o artă poetică laborioasă, un ciclop care taie o operă uriașă, masivă, ca, de pildă, *Diamantul Nordului* sau *Gemenii* sau *Memento mori*, compoziții alcătuite din blocuri enorme și cam informe. Eminescu celălalt, din ediția Maiorescu, ajuns la cunoștința publică cea mai generală, este, dimpotrivă, un poet delicat, foarte supravegheat, ținînd la perfecția detaliilor, cultivînd natura într-un fel pe care celălalt Eminescu, al postumelor, nu-l dovedește, cu atitudini și cu limbaj în conformitate cu aceste atitudini, un limbaj realistic, care face dese împrumuturi vorbirii comune, chiar vorbirii familiare.

Foarte interesantă este comparația fizionomiei celor doi Eminescu, acela pe care îl propune studiul postumelor și acela pe care îl propune studiul operelor publicate de Eminescu însuși. Problema literară se leagă aci cu problema etică a personalității. Care este în adevăr forma cea mai autentică a personalității noastre? Aceea care se realizează în tendințele care o pot traversa

sau aceea care se realizează în acele opere pe care ne hotărîm a le încredința circulației generale pentru că rațiunea noastră le-a aprobat? Sîntem noi înșine în forma impulsivității noastre sau devenim noi înșine în forma pe care o construim prin concursul tuturor energiilor noastre și, în cele din urmă, prin supravegherea și aprobarea celei mai înalte din funcțiile omului, prin rațiunea lui?

După părerea mea, personalitatea nu este numai spontaneitate, ci și creație. Cine spune „creație" spune selecție, deci călăuzire printr-un criteriu, încadrare într-o anumită formă a culturii, aprobate de rațiune. Criteriul etic la care cineva subscrie determină, așadar, atitudinea pe care el o ia față de valoarea postumelor în construirea imaginii unui scriitor.

O altă problemă pe care aș dori s-o ating pe scurt în legătură cu critica externă a operelor literare este aceea a grupării operelor unui scriitor. Sînt scriitori pentru care editorii ajung la forma publicării tuturor operelor lor, *opera omnia*. Evident, un scriitor nu poate să fie egal cu sine însuși în toate momentele lui și operele unui scriitor nu pot fi la fel de valoroase. Prin urmare, ideea de a publica operele complete ale unui scriitor, *opera omnia*, este o idee care nu poate apărea decît în legătură cu un scriitor perfect valorificat și intrat într-un mod complet în conștiința publică, fiindcă publicarea operelor complete ale unui scriitor poate uneori să deservească renumele său. Dar cînd un scriitor ocupă un loc destul de important în conștiința conaționalilor lui sau în conștiința omenirii pentru ca să fie interesante și ultimele documente pe care el le-a lăsat pentru explicarea celorlalte opere de înaltă reușită estetică, atunci ideea publicării operelor complete este o idee valabilă. Ideea operelor complete este mai degrabă o idee de interes științific decît de un interes propriu-zis literar. Studiezi un autor în operele lui complete nu atunci cînd vrei să te delectezi de creațiile lui, ci atunci cînd vrei să posezi toate elementele de apreciere și de cunoaștere a operei lui. Cînd un scriitor nu este încă valorificat suficient, cînd el n-a pătruns în conștiința

generală a publicului național sau a publicului mondial, atunci este de preferat ca scriitorul să fie prezentat în opere culese, în antologii. Antologiile, desigur, au și ele un neajuns, și anume pe acela că au o latură propagandistică. O antologie prezintă un scriitor în laturile lui cele mai favorabile, neglijînd scăderile, umbririle mai mult sau mai puțin frecvente din opera lui. Dar cînd un scriitor nu este încă valorificat, cînd pe un scriitor nu l-a asimilat deplin conștiința literară a conaționalilor și a vremii lui, atunci este necesar ca el să fie prezentat în culegeri antologice.

În sfîrșit, există un mod intermediar de prezentare a unui scriitor, și anume modul de a prezenta „opere" în chip nedeterminat. Eu însumi, cînd am fost chemat a da ediția lui Macedonski, m-am hotărît de a da o ediție de „opere", nu de opere complete, căci Macedonski, cel puțin în momentul acela, nu se impusese într-un chip indiscutabil, așa cum, de pildă, o făcuse Caragiale, pentru care regretatul P. Zarifopol putuse iniția publicarea operelor integrale. Caragiale era o valoare necontestată și deci se putea trece la publicarea tuturor operelor lui, a căror cunoaștere era interesantă pentru luminarea aspectelor majore izbutite din opera sa. În cazul lui Macedonski nu aveam însă de-a face cu un scriitor care se impusese în așa fel încît să fie interesant a fi cunoscute și cele mai palide detalii din creația lui. Pe de altă parte, era necesar ca poetul să fie prezentat totuși într-o formă ceva mai completă decît a unei antologii. Aș fi putut da o antologie, în care să trec cele cîteva zeci de bucăți care mi s-ar fi părut perfect realizate esteticește, dar o dată cu aceasta imaginea poetului pe care-l studiasem și a cărui ediție critică trebuia s-o dau ar fi apărut mai favorabilă, dar trunchiată. Erau laturi ale personalității lui bogate, complexe și cu o activitate desfășurată într-un lung răstimp pe care nu se cuvenea să le las în umbră, și atunci, din această dublă preocupare, a rezultat soluția de compromis, adoptată și de alți editori, de a publica „opere", adică un tablou sintetic al tuturor laturilor scriitorului, făcut însă cu atenție pentru criteriul realizării estetice. Soluția aceasta, intermediară, este aceea care se impune atunci cînd

este vorba de a edita o personalitate literară importantă, dar contestată sau cel puţin parţial contestată.

În momentul acesta al expunerii noastre putem socoti că am înfăţişat chestiunile în legătură cu stabilirea textului şi că ştim acum dacă ne găsim în faţa unei variante, deci a unei postume, ştim ce valori şi ce interese trebuie să legăm de aceste forme ale unui text şi ştim dacă opera aparţine ariei largi a operelor complete sau domeniului mai restrîns al unei antologii şi, o dată cu aceasta, putem spune că am căpătat primele indicaţii în legătură cu opera supusă interpretării noastre, indicaţii ceva mai apropiate de miezul lucrurilor decît primele stabiliri pe care le-am făcut în legătură cu autorul, data şi locul apariţiei, editorul etc. Am avansat astfel către centrul cel mai viu al operei, dar am rămas încă în afară de ea. Trebuie să pătrundem acum în interiorul însuşi al operei, trebuie să trecem de la problemele criticii externe la problemele criticii interne a operei. Prima problemă pe care o pune critica internă şi cu care, aşadar, începe un nou capitol al interpretării literare este aceea a genezei operelor.

Problema genezei operelor poate să fie şi ea privită din două puncte de vedere : vorbesc de un raport genetic între două opere atunci cînd stabilesc o legătură între ceea ce un metodolog a numit odată opera emitentă şi opera receptoare. Prin urmare, mă ocup de geneză ca de un fapt înlăuntrul domeniului literar, deci de geneza internă a operei, căci există şi o geneză externă, adică generarea unei opere prin factorii extraliterari, despre care ne vom ocupa mai tîrziu. Aşa, de pildă, pot spune că o operă îşi datoreşte apariţia ei împrejurărilor sociale dintr-un moment dat sau condiţiilor naturale. Aceste probleme de geneză le amîn. Acum vreau să mă ocup numai de geneza internă, întrebîndu-mă întru cît o operă este generată şi întru cît ea generează alte opere literare. Urmează să studiez deci influenţele pur literare, modul în care operele se generează unele pe altele.

Geneza internă a operelor poate fi privită dintr-o îndoită perspectivă : pot studia raportul genetic de la emitent la receptor sau de la receptor la emitent. Cînd pornesc de la opera emitentă şi arăt cum ea a contribuit

la geneza altor opere, pe care le numesc receptoare, atunci întreprind ceea ce se numește studiul influențelor. Cînd mă așez în perspectiva inversă, și anume din punctul pe care îl ocupă opera receptoare privesc către opera emitentă, atunci întreprind ceea ce se numește studiul izvoarelor. De pildă, s-a studiat uneori modul în care a lucrat opera lui J.-J. Rousseau asupra diferiților scriitori din epoca cunoscută în literatura germană sub numele de *Sturm-und-Drang-Periode*. În cazul acesta s-a făcut un studiu de influențe. Dacă studiez, de pildă, care au fost modelele la care a recurs Goethe atunci cînd a scris *Faust*, întreprind un studiu de izvoare. Vedeți, prin urmare, că este o interesantă deosebire care se poate face între studiul influențelor și acela al izvoarelor, din felul în care mă plasez, stabilind raportul între operele emitente și cele receptoare. Astăzi nu voi vorbi despre studiul influențelor, fiindcă voi vorbi despre influențe abia cînd mă voi găsi la sfîrșitul studiului operei literare, prin urmare atunci cînd, epuizînd înțelesul operei, pentru a adăoga și ultima trăsătură în edificarea semnificației, mă voi întreba care au fost repercusiunile ei, în ce mod a supraviețuit și a continuat să lucreze ea asupra creației literare ulterioare. Așadar, dintr-un interes metodic, amîn expunerea acestei probleme mai tîrziu. Astăzi, vreau să vorbesc despre raportul genetic considerat din perspectiva care pornește de la receptor către eminent, adică despre izvoare.

Trebuie să stabilesc mai multe forme de izvoare. În primul rînd ceea ce aș numi „izvoare precise", adică stabilirea acelui text literar precis, categoric, în lipsa căruia textul literar pe care-l interpretez nu s-ar fi produs sau în orice caz n-ar fi avut aceeași formă.

În cercetarea mai nouă s-a făcut un oarecare abuz în acest domeniu. Multă vreme istoricii literari din anumite școli, din școala lui Lanson în Franța sau a lui Scherer în Germania, au redus, aproape cu exclusivitate, cercetarea literară la cercetarea izvoarelor. Pentru fiecare detaliu al unei creații literare se căuta izvorul (și, evident, cine caută găsește!), în așa fel încît opera pînă la urmă apărea ca un des țesut de influențe, de împrumuturi. Este o metodă care diformează realitatea

literară, ne face să pierdem din vedere unitatea ei vie și acoperă această realitate cu o rețea de presupuse influențe, ca și cum creația n-ar fi decît un migălos mozaic de împrumuturi sau chiar de plagiate. Nu trebuie căzut niciodată în această exagerare. Devine o adevărată manie la unii cercetători aceea de a se opri în fața unui detaliu pentru a se întreba de unde a luat scriitorul acest detaliu, cu ce izvor îl poate pune în legătură, ca și cum istoricului literar nu i-ar putea trece prin minte bănuiala că scriitorul n-a luat acest detaliu de nicăieri, că imaginația scriitorului a putut să fie ceva mai luminată și inventivă decît a interpretului lui. Astfel, pentru a vorbi de un izvor cu toată siguranța și într-un chip cu adevărat științific trebuie să mă asigur de două lucruri: mai întîi de faptul că izvorul este realmente anterior, că are o prioritate în timp. În legătură cu aceasta, problema datării este foarte importantă, și nu problema datării operei publicate, ci problema datării manuscrisului, ceea ce de foarte multe ori este destul de greu de lămurit. O altă condiție este apoi aceea că trebuie, pentru a putea vorbi de un izvor, să aducem dovada faptului că autorul operei receptoare a cunoscut opera emitentă. Simpla asemănare nu te îndreptățește să vorbești despre un izvor. Poate să avem de-a face cu o analogie involuntară, cu o coincidență, cum se întîmplă uneori și în știință. În știință se întîmplă adeseori ca doi cercetători care nu știau unul de altul să facă în același timp aceeași descoperire. După cum există fenomenul descoperirilor simultane în ordinea științei, există și cazul invenției simultane a operelor literare. Pentru a vorbi despre un izvor trebuie stabilită deci anterioritatea în timp, apoi dovada incontestabilă că autorul a cunoscut izvorul respectiv, dovadă care se poate aduce prin însemnările personale ale scriitorului, prin jurnalele lui intime, prin martori contemporani sau prin alte împrejurări. Astfel, cînd editorii-critici și comentatorii lui Shakespeare s-au întrebat care este izvorul dramei *Hamlet*, răspunsul care a apărut mai întîi a fost că izvorul lui *Hamlet* este o cronică a unui cronicar danez, Saxo Grammaticus. Dar acesta nu era încă un izvor. Faptul că întîmplările lui Hamlet sînt povestite în *Gesta*

dei danesi a lui Saxo Grammaticus nu îndreptăţea pe un comentator absolut scrupulos să declare că această cronică daneză era izvorul lui *Hamlet* de Shakespeare. Trebuia făcută dovada că Shakespeare a cunoscut această cronică. Dovada aceasta este foarte greu de făcut şi este probabil că Shakespeare n-a cunoscut, de fapt, această cronică, pentru că între timp s-a dovedit altceva : pe scenele engleze, cam pe la 1587 sau 1589, prin urmare 12 ani înainte de reprezentarea lui *Hamlet*, se juca tragedia unui tînăr francez, Belleforest, intitulată *Histoire tragique*, în care se aducea pe scenă chiar fabula lui Hamlet absorbită din alte izvoare, poate chiar din *Gesta dei danesi* a lui Saxo Grammaticus. Prin urmare, în cazul acesta, interpretul poate să spună : este mai puţin probabil că Shakespeare a cunoscut cronica daneză decît că el, ca om de teatru, a cunoscut spectacolul cu *Histoire tragique*, şi atunci sîntem îndreptăţiţi să ne decidem pentru a doua soluţie şi spunem că izvorul lui *Hamlet* a fost *Histoire tragique* a lui Belleforest. Aşadar, faptul că găseşti modelul unui motiv sau unei fabule literare nu te îndreptăţeşte să-l declari ca izvorul unei opere cîtă vreme nu ai unele motive care să te facă a crede că autorul a cunoscut opera anterioară.

În lucrarea mea despre Eminescu, la un moment dat am fost în măsură să stabilesc un izvor al lui Eminescu, şi anume izvorul poeziei *Cu mîne zilele-ţi adaogi*, pe care l-am găsit în Schopenhauer. Dar ce mă îndreptăţea să vorbesc aci despre un izvor ? Fapta cunoscută de contimporanii lui Eminescu, de pildă din *Amintirile* lui Ion Slavici, şi anume că Eminescu fusese un asiduu cititor al lui Schopenhauer. Astfel, constatarea apropierii dintre două texte se completa aci cu dovedirea faptului că autorul receptor a practicat şi a cunoscut în detaliu pe autorul emitent. Toate aceste probleme se pun, deci, în legătură cu izvorul precis. Dar în afară de izvorul precis mai sînt şi alte feluri de izvoare, care pun alte probleme. Despre acestea vă voi întreţine în prelegerea viitoare.

În prelegerea precedentă am început expunerea problemelor în legătură cu critica internă a operei literare, ca una din etapele principale ale interpretării. În această ordine de idei, am anunțat că mă voi ocupa de două probleme diferite : problema genezei interne a operei literare și problema genezei externe. Prin geneză internă înțeleg procesul la capătul căruia apare opera ca un produs al altor fapte literare, iar prin geneza externă înțeleg procesul al cărui rezultat este opera ca produsul unor factori extraliterari. Prin urmare, acela care își propune interpretarea operei literare trebuie să caute mai întîi a înțelege care au fost factorii de ordin literar care au intervenit pentru ca opera să apară în conținutul și în forma lor dată și apoi care au fost factorii de ordin extraliterar, de pildă factorii sociali, care au contribuit la apariția operii. Rîndul trecut ne-am ocupat de problema genezei interne, fără ca totuși să epuizăm subiectul. În prelegerea de astăzi intenționez să completez considerațiile rămase rîndul trecut incomplete în legătură cu geneza internă a operei și să adaug unele considerații în ceea ce privește geneza ei externă.

În ceea ce privește geneza internă a operelor, am făcut deosebirea între operele emitente și cele receptoare, prin urmare opere de la care emană o acțiune și opere care primesc această acțiune și sînt determinate prin ea. Studiul acțiunii operei emitente asupra celei receptoare alcătuiește studiul influențelor. Am amînat însă examinarea influențelor pentru un capitol ulterior al cursului nostru. Cînd însă răsturnăm perspectiva și ne situăm din punctul de vedere ale operei receptoare, ne întrebăm care au fost operele anterioare care au lucrat asupra ei, atunci ne punem problema izvoarelor, și despre izvoare a fost vorba în primul rînd în prelegerea trecută. Vă spuneam că stabilirea izvoarelor alcătuiește unul din capitolele cele mai cutreierate ale cercetării literare moderne. Aș spune că istoricii literari au trăit o adevărată obsesie în preocuparea de a descoperi, atît pentru întregimea operelor, cît și pentru fiecare din detaliile lor, izvoarele care le stau la bază, adică operele

emitente care le-au putut inspira, în așa fel încît adeseori ansamblul organic al operelor a fost disimulat sub deasa plasă de izvoare în care pentru mulți istorici literari opera literară se rezolvă. De aceea, pentru a combate acest exces, este indispensabil să căpătăm o noțiune justă și fermă despre ceea ce se poate numi un izvor.

Un izvor este, în raport cu o altă operă, aceea care se bucură nu numai de calitatea incontestabilă a priorității în timp, dar și de calitatea care decurge din faptul, dovedit cu siguranță, că autorul operei receptoare a cunoscut opera emitentă. O simplă asemănare între două opere, chiar cînd ele sînt așezate în momente deosebite ale timpului, nu ne îndreptățește să vorbim despre una din ele ca despre izvorul celeilalte. Anterioritatea trebuie să se însoțească cu dovedirea că autorul operei receptoare a cunoscut opera emitentă, pentru ca să fim într-adevăr îndreptățiți a vedea, în aceasta din urmă, un izvor. Tot în prelegerea trecută, și în același timp ca o exemplificare a acestor două condiții, ne-am pus întrebarea relativă la felul izvoarelor. Este oare un izvor numai opera care a putut inspira o altă operă întreagă ? Evident, și aci analiza trebuie să procedeze cu circumspecție. Avem dreptul de a vorbi nu numai de izvorul unei opere întregi, dar putem vorbi și de izvorul unui detaliu al operei. Uneori sînt aspecte particulare ale operei, așa, de pildă, o simplă frază într-o poemă mai întinsă sau o imagine ori o idee detașată din ansamblu, care au putut fi determinate de detaliile din opere anterioare. Prin urmare, există izvoare nu numai pentru totalitatea unei opere, dar [și pentru] un aspect particular al ei. De asemenea, pot exista izvoare pentru ideile unei opere, indiferent de forma exprimării acestora. Așa, de pildă, se poate spune că unul din izvoarele tratatului lui Lessing *Laocoon* îl alcătuiește scrierea abatelui Dubos, de la începutul veacului al XVIII-lea, *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Avem aci de-a face cu un izvor ideologic. Există o asemănare între ideile cuprinse în cele două scrieri, dar nu și o asemănare în forma exprimării acestor idei. Totuși, întrucît tratatul lui Dubos este anterior aceluia al lui Lessing și întrucît se poate stabili dovada irecuzabilă că

Lessing a cunoscut tratatul lui Dubos, acesta din urmă poate fi invocat ca un izvor al celui dintîi. Tot astfel, criticii lui Hugo au arătat uneori că unul din izvoarele prefeței lui *Cromwell*, care alcătuiește una din cele mai importante manifestări ale mișcării romantice din Franța, conține multe idei comune cu cursul de literatură dramatică al lui A. W. von Schlegel. Întrucît acest curs al lui Schlegel, care se bucura de mare notorietate în vremea lui, prezintă idei comune cu prefața lui *Cromwell* și întrucît această scriere este anterioară în timp și în același timp se poate face dovada faptului incontestabil că Hugo a cunoscut cursul lui Schlegel, putem spune că acesta din urmă este unul din izvoarele prefeței lui *Cromwell*, deși izvorul acesta nu privește forma exprimării, ci numai fondul ideilor.

Pînă acum m-am ocupat însă numai de izvoare precise, adică acelea care stabilesc un raport între două opere bine individualizate. Alături însă de izvoarele precise, există izvoarele difuze. Așa, de pildă, putem spune că izvorul dramei istorice a lui Alecsandri *Despot-Vodă* îl alcătuiește drama romantică franceză. Deși nu putem stabili analogii exacte cît privește dezvoltarea acțiunii sau detaliile exprimării între *Despot-Vodă* și vreuna din dramele romanticilor francezi, totuși prin felul de a fi al caracterelor, prin modul de a conduce acțiunea, prin unele detalii ale tehnicei putem spune că Alecsandri s-a inspirat din romanticii francezi și că izvorul acestei drame istorice a lui Alecsandri este de recunoscut în dramele istorice ale scriitorilor romantici francezi. Numai că, de data aceasta, după cum vedeți, nu mai avem de-a face cu un izvor precis, ci cu ceea ce trebuie să distingem, dacă este vorba să obținem noțiuni clare, ca un izvor difuz. Tot așa, pentru unele din poemele lui Grigore Alexandrescu, izvorul lor difuz îl alcătuiesc meditațiile lui Lamartine. Deși nu putem spune care anume frază din Lamartine l-a inspirat pe Grigore Alexandrescu și cu toate că nu putem preciza ce idei sau ce sentimente anumite apar deopotrivă în poeziile lui Gr. Alexandrescu și în meditațiile lui Lamartine, totuși, prin felul general al sentimentelor exprimate, prin atitudinea scriitorului, prin cadrul pe care el îl dă compo-

ziției sale poetice, sîntem în drept a indica drept izvor difuz al unora din poeziile lui Gr. Alexandrescu meditațiile lui Lamartine.

Alteori aceste izvoare difuze pot lua numele de modele. Ce este un model literar? Un model literar este de asemenea o operă literară care inspiră pe o alta, ulterioară în timp, dar o inspiră — ca să zic astfel — într-un mod liber, fără ca să provoace în opera inspirată detalii sau întreguri aidoma; modul în care se angrenează elementele compoziției, atitudinea poetului ne îndreptățesc să recunoaștem în unele opere modelul altora. Sînt, de pildă, poeți care — oricît de ciudat ar părea lucrul acesta — au cîntat în literatura românescă parcul din Versailles. Iată, de pildă, pe un poet ca Alfred Moșoiu și care în *Sufletul grădinii* cînta jocurile de apă de la Versailles. Aceste poezii nu porneau numai din experiența acestui cadru de natură și artă, dar și din anumite precedente literare. Cîntarea jocurilor de apă din parcul de la Versailles este o categorie a literaturii franceze, dezvoltată de poeți cari la un moment dat au fost mulți citiți și la noi, așa, de pildă, de Henri de Régnier, în *La Cité des Eaux*. Cînd citești versurile lui Moșoiu și constați asemănările de motiv, de atmosferă, de atitudine, fără să poți deosebi anumite detalii sau conținuturi precise, ești totuși îndreptățit să spui că una din aceste opere a servit drept model celei din urmă.

Vedeți, prin urmare, că este o mare deosebire între aceste diferite noțiuni. Izvorul precis trebuie deosebit de acel difuz și de model. Modelul este unul din felurile de-a fi ale izvoarelor difuze. Totuși, cînd vorbesc despre izvoarele difuze, înțeleg un ansamblu de producții. Atunci însă cînd vorbesc despre un model, vorbesc despre o producție unică. Cînd spun că drama romanticilor francezi a inspirat dramele istorice ale lui Alecsandri, atunci recunosc în cea dintîi un izvor difuz, pentru că este vorba de toate dramele romanticilor, căci nu pot spune de care anume Alecsandri s-a lăsat influențat, dar în tot cazul stabilesc o înrudire între dramele lui istorice și totalitatea dramelor istorice ale romanticilor francezi. Atunci însă cînd caut izvorul sonetelor închinate parcului din Versailles în volumul lui Alfred

Moșoiu, găsesc acest izvor în compozițiile volumului *La Cité des Eaux* și vorbesc propriu-zis de un model, întrucît nu o totalitate de producții a influențat pe poetul nostru, ci o producție anume, producția lui Henri de Régnier, cunoscutul poet simbolist.

După cum vedeți, avem de-a face aci cu trei noțiuni deosebite, pe care cercetătorul literar și interpretul literaturii trebuie să le stăpînească bine pentru a nu confunda lucruri care în esența lor sînt deosebite. Interpretul literaturii trebuie să distingă cu claritate între ceea ce se poate numi un izvor precis, un izvor difuz și un model.

În sfîrșit, alături de modele sînt așa-zisele adaptări. Adaptările sînt acele compoziții care urmăresc cu fidelitate o operă anterioară, dar totuși nu într-un chip preocupat de redarea exactă a operei anterioare. Cînd atitudinea tinde către redarea cît mai exactă și cînd opera anterioară aparține unei alte limbi, nu avem de-a face cu o adaptare, ci cu o traducere. Problemele traducerei sînt altele decît acelea pe care le discutăm aci. Cînd însă autorul caută să redea în chipul său personal o operă străină, pe care o urmărește cu preocuparea de a utiliza fiecare din amănuntele operei anterioare, nu avem de-a face cu o traducere, ci cu o adaptare. Așa este, de pildă, cazul lui Eminescu cînd compune sonetul *Veneția,* care față de prototipul său, poezia poetului italian de expresie germană Cerri, intitulată *Venedig*, nu este o traducere, deoarece față de textul original există abateri și îmbunătățiri și, în total, sonetul Veneției sună eminescian, așa încît poate fi socotit ca o adaptare. Materialul găsit în poezia lui Cerri este preluat și transformat în substanță proprie de Eminescu mai înainte de a fi încorporat limbei noastre. Sonetul lui Cerri față de sonetul lui Eminescu nu este un simplu model și cu atît mai puțin un izvor precis sau difuz, ci este prototipul unei adaptări. Prin urmare, poetul nostru a urmărit compoziția străină din punct în punct și a căutat să folosească fiecare din detaliile ei, însă a făcut-o într-un fel care dă lucrării sale un aer original și care ne permite să înglobăm această producție în unitatea operei eminesciene, s-o simțim afină cu toate celelalte opere produse de

poetul nostru. În toate aceste cazuri nu avem de-a face cu răsfrîngerea unui model sau cu inspirația dintr-un izvor precis sau difuz, ci avem de-a face cu o adaptare, așadar un procedeu deosebit de cele descrise pînă acum și care trebuie și el bine lămurit, pentru a dobîndi încă o noțiune clară în opera de interpretare a literaturii.

În sfîrșit, pentru că sîntem la punctul acesta, mai avem de lămurit încă cel puțin două noțiuni, mai întîi noțiunea operelor paralele. Există opere paralele, opere care, atît după conținutul, cît și după forma lor, prezintă mari asemănări. Uneori, atunci cînd criticii literari nu dispun de informație istorică suficientă, ei sînt înclinați să socotească pe una din ele drept izvorul celei de a doua. De fapt, însă, cunoștința istorică ne dovedește adeseori că aceste opere au apărut simultan sau au apărut la date foarte apropiate, ori că autorul uneia din ele n-a cunoscut pe autorul celeilalte, așa încît în acest caz interpretul literaturii trebuie să se ferească să prezinte în mod ușuratec pe una din aceste opere drept izvor al celeilalte. Iată, de pildă, romanul *Werther* de Goethe și romanul *La Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau. Există foarte mari asemănări între aceste două romane, totuși nici unul din ele nu poate fi prezentat drept izvorul celuilalt. Ele sînt opere paralele, adică opere care își datoresc asemănarea faptului că apar în aceeași atmosferă morală, că suportă presiunea acelorași cauze externe literaturii și că sînt deopotrivă documentele aceleiași stări de spirit contimporan. Dacă însă instituim o comparație între una din aceste opere, de pildă între *La Nouvelle Heloïse* ori *Werther* față de o operă care apare mult mai tîrziu, de pildă *René* al lui Chateaubriand, atunci, evident că raportul dintre aceste grupe diverse de opere se schimbă, nemaiavînd de-a face cu opere paralele, ci cu izvorul precis, difuz, sau cu modelul celeilalte.

O ultimă noțiune cu care avem să ne ocupăm la acest capitol este una care nu aparține propriu-zis literaturii, ci aș spune că aparține mai degrabă Codului penal : este noțiunea plagiatului. Evident, plagiatul nu este o simplă asemănare de motiv, de temă, de detalii sau de idei. El

nu alcătuieşte un fenomen literar — ca să spun astfel — normal, cum îl alcătuieşte schimbul de influenţe, din care întreaga istorie a literaturii este ţesută. Plagiatul este însuşirea neonestă a unui text străin, în fondul şi în forma lui. Acolo unde nu putem constata o identitate atît în ce priveşte conţinutul ideilor sau sentimentelor exprimate, cît şi în ce priveşte forma acestei exprimări, nu putem vorbi de plagiat. Dar acolo unde această identitate se poate stabili, şi anume pentru întinderi oarecum importante ale operei, sîntem îndreptăţiţi a vorbi despre plagiat. Dar aceasta alcătuieşte mai degrabă o noţiune juridică, de care totuşi criticii sau interpreţii literaturii au şi ei uneori nevoie, cel puţin în împrejurarea în care sînt chemaţi ca experţi, în faţa unui tribunal care are să decidă dacă se găseşte sau nu în faţa unui furt literar.

Cu aceasta cred că am lămurit cele cîteva noţiuni indispensabile interpretului literaturii legate de problema genezei interne a operei. Aşadar, interpretul literaturii, în momentul acesta, se găseşte în punctul în care, după ce a înfăţişat textul, l-a citit interpretîndu-l prin însăşi lectura sa, după ce s-a asigurat de exactitatea lui filologică, după ce a stabilit autorul în cazurile controversabile, după ce a stabilit data şi locul apariţiei, scoţînd din aceste indicaţii unele informaţii indispensabile cunoaşterii operei literare, după ce a stabilit izvorul precis sau difuz, modelul sau paralelismul, pentru a arăta în ce atmosferă morală produsul propus interpretării a răsărit, poate să treacă la o nouă problemă, şi anume la problema genezei externe a operei, înfăţişînd cauzele de ordin extraliterar care au putut contribui la producerea ei. În această privinţă există o întreagă discuţie de mare interes teoretic, asupra căreia este bine să ne oprim şi noi cîteva momente.

După cum s-a arătat deseori, atît la acest curs cît şi la alte cursuri, multă vreme interpretarea literaturii se considera dispensată de grija de a aduce în lucrarea ei o provizie de cunoştinţe istorice. Interpretul clasic al literaturii, aşa cum putem urmări în critica secolelor clasice din cultura modernă, de pildă în secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, nu aborda studiul operelor

literare cu puncte de vedere istorice. Indiferent dacă un critic al regimului vechi interpreta o tragedie de Euripide sau o tragedie de Racine, o satiră a lui Horațiu sau a lui Boileau, el făcea să funcționeze numai cunoștința regulelor imanente fiecăruia din aceste genuri literare, fără să încerce a obține oarecari lumini în ce privește cunoașterea acestor produse literare prin situarea operelor respective în spațiu și în timp. Dar această stare de lucruri, care a dominat vechea interpretare a literaturii, a început la un moment dat să se schimbe, și anume, chiar în sînul clasicismului apar noi puncte de vedere, ținînd să situeze produsul literar într-un anumit loc și într-un anumit timp. Împrejurările care au determinat această schimbare de perspectivă le-am mai înfățișat și altă dată și n-aș vrea să revin asupra lor. În tot cazul, cînd, în timpul celebrei polemice dintre partizanii celor vechi și celor noi în Franța, la sfîrșitul veacului al XVII-lea, se face de către un Fontenelle observația că, după cum arborii care cresc în Egipt nu cresc și pe solul Franței, tot astfel produsele spirituale care se dezvoltă în alte climate sînt deosebite de produsele spirituale care se dezvoltă în climatul propriu-zis al Franței, observația aceasta va produce, ca un corolar practic în ceea ce privește opera de interpretare a literaturii, nevoia de a plasa produsul literar în spațiul lui precis. Este ceea ce întreprinde, cu dezvoltări sistematice, abatele Dubos în *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*.

În adevăr, una din descoperirile esteticei veacului al XVIII-lea este aceea a relativității judecăților de gust. De ce apreciem oare esteticește opere care n-au putut fi apreciate altădată ? De ce încetăm să apreciem opere care altădată au fost apreciate ? De ce se schimbă criteriile de apreciere în cursul vieții istorice a oamenilor ? Este o întrebare căreia Dubos îi răspunde prin invocarea condițiilor fizice deosebite în care oamenii trăiesc și creează. Așadar, condițiile fizice lucrează asupra întregei organizări morale a oamenilor și, cum condițiile fizice sînt deosebite, organizarea lor morală este deosebită și criteriile cu care ei judecă și apreciază operele literare vor fi și ele deosebite. În problema relativității jude-

căților de gust, una din cele mai des reluate în cursul speculației estetice a veacului al XVIII-lea, se răspunde deci prin această situare a operei literare în spațiul ei geografic. În același timp, opera literară cată a fi înțeleasă nu numai în legătură cu punctul spațial pe care ea îl ocupă, ci și cu momentul ei temporal. Aci iarăși lucrurile încep să se lămurească spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Deși această istoricizare a produselor literare, această înțelegere a lor sub unghiul istoric este un punct de vedere aplicat cu mai multă consecvență în dezvoltarea veacului al XIX-lea, totuși, chiar de la începutul acestuia, ca, de pildă, în operele D-nei de Staël sau în opere ca lucrarea *Tabloul literaturii în veacul al XVIII-lea* al lui Villemain, această istoricizare se face simțită. Dar nu aceasta este propriu-zis întrebarea care trebuie să ne preocupe pe noi aci. Cursul nostru este, în primul rînd, un curs practic și — aș spune — un curs didactic, adică trebuie să lămurească punctele de vedere pe care interpretul literaturii, în hipostaza lui de profesor de literaturi, trebuie să le stăpînească. Se pune atunci problema dacă el trebuie să interpreteze istoricește opera literară sau dacă nu cumva se poate dispensa de această parte a interpretării sale.

Evident, oamenii crescuți în disciplina istorică-literară, așa cum ea se dezvoltă din pozițiile pe care le-am amintit și al căror fundament a fost așternut încă din veacul al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea, răspund afirmativ la această întrebare. Ba chiar ei merg uneori pînă la un răspuns atît de categoric afirmativ, încît avem impresia că ne găsim în fața unui paradox. Așa este cazul lui Ernest Renan, într-o scriere din tinerețea lui, *L'Avenir de la Science*, scriere de mare interes pentru cunoașterea curentelor care străbăteau lumea savantă la mijlocul veacului trecut. Renan, care folosea izvoare împrumutate în special esteticei idealiste germane, înțelege — de acord cu Schelling — opera de artă ca o sinteză a infinitului cu finitul, prin urmare o sinteză a ideii cu materia de imagini care o manifestă. Pentru a pricepe opera literară, spune Renan, nu este suficient să cunoști numai ideea pe care o conține o operă, dar în același timp și detaliile patriculare în care

ideea se manifestă. Dar aceste detalii particulare sînt împrumutate de autori vieții istorice în care opera respectivă se dezvoltă și în mijlocul căreia propria viață a autorului s-a format. Pe această bază principială, Renan ajunge la afirmația că „admirația pentru operele literare, dacă este vorba să nu fie zadarnică și fără obiect, trebuie să fie istorică, adică erudită". Renan adaugă: „numai savantul are dreptul să admire, căci cum poți să înțelegi frumusețea lui Homer fără să fii savant, fără să cunoști antichitatea și fără să ai simțul primitivității". Nu poți, cu alte cuvinte, să te așezi în fața eposurilor lui Homer fără nici un bagaj de cunoștințe istorice, așa cum te-ai așeza în fața unei opere din contimporaneitate. Poți citi un roman pe care un scriitor contimporan l-a compus de curînd fără nici o pregătire specială, deoarece toate implicațiile sociale și istorice ale operei se găsesc și în tine, contimporan al autorului, dar atunci, cînd e vorba de a înțelege și de a aprecia produsul literar al unei civilizații mai îndepărtate sau cu totul deosebite de noi, pare evident că trebuie să cunoști implicațiile istorice conținute în opera respectivă. Această părere îl duce pe Renan la concluzia, cam paradoxală, că numai savantul are dreptul să admire și că, de fapt, numai el poate admira cu adevărat. Ne găsim în fața acestei precizări a lui Renan ca în fața uneia din afirmările cele mai răspicate ale poziției istoriste în lucrarea de interpretare a literaturii.

La celălalt pol al acestei păreri stă afirmația, ceva mai rară în epoca noastră, potrivit căreia de cunoștințele istorice nu numai că ne putem dispensa, dar că ele sînt de-a dreptul inutile atunci cînd e vorba să asimilăm esteticește și să ne bucurăm de o operă literară. În fața unei opere literare — se afirmă de către reprezentanții acestui punct de vedere — interpretarea operei are să adopte o atitudine exclusiv estetică, nesprijinită de nici un fel de cunoștințe istorice. Prin urmare, și *Iliada* lui Homer, și alte opere aparținînd unor culturi cu totul eterogene de cultura noastră — *Divina Comedie* a lui Dante sau comediile lui Aristofan — pot fi considerate și gustate în ele însele, fără ca să fie necesar să sprijinim cunoașterea și admirația noastră pe anumite

cunoștințe istorice. După cum știți, acest punct de vedere a fost reprezentat cu multă consecvență de către predecesorul meu la catedra de critică literară, regretatul profesor Mihail Dragomirescu, și anume încă dintr-o scriere a tinereții sale, intitulată *Critica științifică și Eminescu*. Această mică lucrare, foarte densă ca conținut și foarte interesantă prin chipul cum reprezintă acest punct de vedere, apare la 1894 și alcătuiește unul din episoadele grefate pe celebra polemică, celebră la vremea ei, purtată de doi critici români asupra problemei metodei în critica literară, polemica dintre Titu Maiorescu și Constantin Dobrogeanu-Gherea. Unul dintre ei, Titu Maiorescu, socotea că în fața operei literare se cuvine să ai o atitudine estetică; celălalt, Dobrogeanu-Gherea, socotea că pentru buna cunoaștere a operei este necesară plasarea ei în istorie, legarea ei de un moment al timpului, înțelegerea ei prin factorii externi care au determinat-o. Pe această polemică, care începe să se desfășoare cam de pe la 1880 în studii renumite, pe care dvs. le cunoașteți, desigur, s-au grefat o serie de contribuții adiacente, printre care și lucrarea lui Dragomirescu de la 1894. Eminescu era luat aci ca o piesă de demonstrație. Studiul lui Dragomirescu nu este o lucrare propriu-zisă despre Eminescu, ci despre metoda în critica literară, care folosește ca piesă de demonstrație pe Eminescu, asupra căruia se pronunțaseră deopotrivă cei doi critici, protagoniștii polemicii amintite. *Critica științifică și Eminescu* este celula germinativă din care s-a dezvoltat un întreg sistem de interpretare a literaturii, pe care Mihail Dragomirescu dorea să-l realizeze într-o serie numeroasă de volume, din care însă n-au apărut decît patru, în limba franceză, sub numele de *La Science de la littérature*. Mihail Dragomirescu afirmă, în esență, că o operă literară este un lucru atît de închegat încît ea există grație unui fenomen analog cu acela care pune o ființă nouă pe lume. O operă de creație adevărată este aceea care a retezat toate legăturile ei cu mediul în care a apărut. Ea alcătuiește un sistem închis de funcțiuni, un sistem autonom care poate fi înțeles în sine, fără ca să-l raportăm la împrejurările de spațiu

și de timp care au contribuit la apariția lui. Această raportare la împrejurările particulare spațiale și temporale ar fi necesară, după Dragomirescu, numai în cazul operelor care nu au izbutit să reteze legăturile lor cu mediul și momentul care le-a produs, adică în cazul operelor literare mediocre, a simplelor opere de literatură, după terminologia lui Dragomirescu. Acolo însă unde ai de-a face cu creații geniale, acolo ai de-a face în același timp cu cosmosuri perfect închise, cu ansambluri autonome care pot fie privite în ele însele, fără nici un fel de raportare la împrejurările particulare care le-au determinat. Vedeți, prin urmare, că ne găsim în fața unei poziții cu totul deosebită de aceea a majorității interpreților literari ai veacului al XIX-lea.

Față de aceste două poziții, s-a afirmat și o a treia poziție, pe care aș numi-o poziția de conciliere între cele două puncte de vedere, și anume aceea afirmată de renumitul istoric, critic și filozof italian Benedetto Croce, care, în cîteva din articolele lui de metodă estetică, arată că critica literară trebuie să ajungă la o judecată de tipul „*A* este artă“ sau „*A* nu este artă“, sau „*A* este sau nu este artă în punctul a, b, c“.etc., înțelegînd prin *A* o operă de artă individuală. Prin urmare, critica literară trebuie să ajungă la judecăți individuale de valoare, dar pentru a ajunge la acestea — spunea el — criticul literar trebuie să realizeze opera, s-o reproducă în sine însuși și, în acest scop, el are nevoie de cunoștințe istorice. Nu poți reproduce, nu poți realiza mintal o comedie de Aristofan, fără să fii perfect edificat asupra împrejurărilor istorice și sociale la care Aristofan face aluzie în comediile sale. Nu poți pricepe *Divina Comedie*, dacă nu ești la curent cu istoria cetăților italienești în timpul vieții lui Dante. Cunoștințele istorice, observă Croce, sînt necesare ca să reproduci opera mintal, dar de la acest punct înainte ele nu mai sînt necesare, criticul poate să adopte o atitudine pur estetică, el trebuind să se întrebe numai dacă, în legătură cu obiectul individual supus cercetării lui, se poate constitui o judecată de valoare de tipul „*A* este artă sau nu este artă“. Prin urmare, criticul literar și criticul artistic în genere, în acest moment al lucrării sale, are nevoie, afirmă

Croce, de cunoștințe filozofice, iar nu istorice, pentru că el trebuie să dispună de concepte clare cu privire la ceea ce este și la ceea ce nu este arta. Astfel, o dată cu Croce, ne găsim în fața unei teze conciliante intermediare. Reținem însă mărturisirea că pentru realizarea mintală, pentru reproducerea operei, cunoașterea împrejurărilor istorice ale operei și după opinia lui Croce este absolut necesară. Aceasta este o constatare de mare importanță pentru interpretul literaturii, așa cum urmărim a-l forma ca rezultat al acestor expuneri.

Dar cunoștințele istorice indispensabile, chiar după opinia unui estetician cum este Croce, cu ce sînt în legătură, cu care detalii, cu care cauze ale operei ? Aceasta este o întrebare nouă și acesteia voi căuta să-i dau un răspuns în prelegerea viitoare.

PRELEGEREA A VIII-A

Există mai multe feluri de circumstanțe istorice despre care se poate vorbi atunci cînd ne propunem interpretarea unei lucrări literare. Există, mai întîi, circumstanțele istorice de conținut. Sînt opere literare care se referă la împrejurări istorice precise. Așa, de pildă, cine citește comediile lui Aristofan sau *Divina Comedie* a lui Dante întîmpină referințe de-ale scriitorului la o seamă de împrejurări ale istoriei și, evident, nimeni, nici măcar cel mai pătimaș din adepții tezei estetice și antiistorice, n-ar putea susține că te poți dispensa de cunoașterea acestor circumstanțe date în conținutul însuși al operei. Astfel, cînd întîlnești, împreună cu Dante, în cercurile infernului pe Guido Cavalcanti, este firesc să te interesezi cine este acesta și de ce Dante îl așază în cercul lui. Nu putem să cuprindem întreaga intenție dantescă, nu putem să înțelegem motivele poetului dacă nu avem elementele istorice de apreciere.

Este evident deci că cunoștința circumstanțelor istorice de conținut este indispensabilă.

În afară de aceste circumstanțe istorice, există circumstanțe istorice cauzale, adică acelea care au contribuit la apariția operei în forma pe care o cunoaștem. Nici

de acestea nu ne putem dispensa. Printre circumstanțele istorice cauzale sînt unele aparente. Așa, de pildă, există o odă dedicată amintirii lui Napoleon Bonaparte și datorită scriitorului italian Manzoni, care se numește *5 mai*, data morții lui Napoleon. Trebuie deci să știu la care anume 5 mai se referă autorul, ce eveniment istoric este indicat de această dată, pentru ca oda amintită să-mi devie limpede. Este evident că nici de această cunoaștere a circumstanțelor istorice interpretul literaturii nu se poate dispensa.

Există apoi circumstanțe istorice cauzale latente, adică circumstanțe istorice care rămîn în afară de conținutul operei. Poate că dezbaterea pe care o urmărim noi aci s-a ascuțit și a luat formele cele mai radicale în legătură cu aceste circumstanțe, cauzale, dar latente. În studiile de istorie literară, foarte numeroase în tot veacul al XIX-lea, și mai ales într-un anume curent de cercetări, s-a întreprins o adevărată vînătoare după descoperirea acestor circumstanțe istorice, cauzale și latente. Tendința aceasta a fost vie mai cu seamă în acea școală de istorie literară pe care a întemeiat-o în Germania un ilustru profesor al secolului trecut, Wilhelm Scherer, și care apoi a produs consecințe bogate în istoria literară a tuturor țărilor. Wilhelm Scherer susținea că pentru cunoașterea unei opere și a unui autor trebuie să ținem socoteală de trei grupe de fapte, și anume : faptele moștenite, cele învățate și cele trăite. Așadar, în primul rînd, cercetarea antecedentelor ereditare ale unui scriitor, din ce familie vine, din ce cerc social, apoi cercetarea culturii lui, izvoarele la care s-a adăpat, modelele care l-au călăuzit, autorii pe care i-a preferat, curentele literare care au avut o înrîurire asupra lui ; în fine, cunoașterea împrejurărilor concrete de viață care au putut să aibă vreo importanță asupra formării lui : călătoriile, iubirile, evenimentele istorice la care a participat etc. Toate aceste grupe de fapte au fost presupuse, pînă la un punct cu multă dreptate, ca fiind foarte importante pentru explicarea cauzală a operelor. Dar o mare parte din aceste fapte rămîn în afară de conținutul însuși al operei, ceea ce legitimează caracterizarea lor ca niște circumstanțe istorice cauzale, dar latente.

Pe schema lui Wilhelm Scherer a crescut o enormă literatură biografică organizată după acel plan exprimat de atîtea ori pe coperta cărţilor de istorie literară, şi anume „viaţa şi opera" cutărui scriitor, a lui Eminescu, Alecsandri sau Victor Hugo. Schema aceasta, care este atît de răspîndită încît ni se poate părea ca un lucru natural, este, de fapt, rezultată din concepţia schereriană că opera este determinată de împrejurările concrete de viaţă ale scriitorului.

Biografia urmează deci să preceadă expunerea operei, biografia fiind suma cauzelor care au determinat-o. Fără îndoială că biografismul conţine un adevăr pe care nimeni nu poate să-l tăgăduiască. Atunci cînd interpretăm o operă literară, referinţa la împrejurări concrete de viaţă este foarte deseori necesară pentru a ne explica forma specială a operei cu care avem de-a face. Aş dori totuşi să vă previn împotriva excesului biografismului literar, pentru că deseori biografia nu face decît să învie fapte, evenimente a căror importanţă rezultă abia din cunoaşterea anterioară a operei. Iată, de pildă, un caz concret : biografii literari ai lui Eminescu susţin că poezia *Atît de fragedă* este închinată unei doamne contimporane cu Eminescu şi pentru care Eminescu ar fi avut o specială înclinaţie, d-na Mite Kremnitz. Dacă evenimentul acesta din viaţa lui Eminescu are vreo importanţă, aceasta rezultă numai din faptul că există o poezie care pare a-i fi fost consacrată. Dacă această poezie n-ar fi existat, evenimentul corespunzător n-ar fi avut importanţă nici pentru biografii literari. Aşadar, numai după ce evenimentul este valorificat prin operă, capătă el importanţă biografică, iar metoda care susţine că descoperă evenimentele biografice care au stat la baza operei este deseori o metodă făţarnică. Biografii literari pretind că au găsit faptele care explică cauzal opera, cînd în realitate aceste fapte n-ar fi fost găsite niciodată dacă opera [nu] le-ar fi valorificat mai înainte, nu ar fi existat. În afară de aceasta, detaliile biografice în acţiunea lor asupra operei literare au deseori un simplu caracter ipotetic, de care ne putem foarte bine dispensa. În definitiv, poezia *Atît de fragedă* poate fi realizată

perfect mintal de către un cetitor chiar dacă el pînă la urmă rămîne cu totul ignorant cu privire la persoana și la împrejurările care au determinat-o. Stabilirea acestei corelații dintre un anumit eveniment al vieții lui Eminescu și una din producțiile sale are, dacă vreți, un interes erudit, căci există oameni care colecționează fapte, oameni curioși, ca să nu zic indiscreți, și cărora le place să cunoască detalii din viața scriitorilor. Dar dacă pui în chip serios problema genezei operei, atunci cunoștința acestor detalii apare destul de vagă și cercetătorul se poate dispensa de ea.

Nu același însă este cazul cînd trecem la o altă categorie de circumstanțe istorice cauzale și latente. Circumstanțele istorice cauzale și latente de care am vorbit pînă acum sînt precise, se referă la un fapt precis : dar există și circumstanțe istorice cauzale și latente care au un caracter difuz. Cunoștința acestora este în toate împrejurările interesantă. Așa, de pildă, nu poți înțelege pînă în ultima lor adîncime anumite creații ale lui Byron, să spunem marile lui poeme sau drame, *Manfred* sau *Cain*, dacă nu le pui în legătură cu ceea ce s-a întins, ca o unanimă aspirație către libertate, de-a lungul întregului continent european în urma Revoluției franceze. Tot așa, nu poți înțelege în ultima lor adîncime romanele lui Balzac dacă nu le pui în legătură cu ascensiunea burgheziei în Franța sub monarhia lui Ludovic Filip. Acestea nu mai sînt amănunte biografice zadarnice, mărunțișuri din trecutul vieții scriitorilor, de care chiar interpretul cel mai conștiincios se poate lipsi cu ușurință, ci este vorba de cunoașterea unor curente largi ale societății și gîndirii contimporane, în ignorarea cărora ne-am lipsi de cunoașterea unuia din factorii într-adevăr determinanți ai operelor pe care urmărim să le studiem. Aceste lucruri doream să le adaog în legătură cu problema circumstanțelor istorice, tratate în prima parte a prelegerei precedente.

Acum, pentru că am istovit expunerea, de altfel sumară, a genezei externe a operei, ne apropiem de opera însăși. Interpretul, pe care presupunem că îl conducem cu expunerea noastră, după ce a stabilit toate datele în legătură cu învelișul operei și toate datele în legătură

cu antecedentele ei literare sau extraliterare, se concentrează asupra operei însăși; interpretarea sa intră deci în faza propriu-zis estetică. E adevărat că limitele nu sînt chiar atît de precise pe cît ar face să apară o privire mai superficială a lucrurilor, pentru că în chiar stabilirea izvoarelor sau a circumstanțelor istorice, mai cu seamă a circumstanțelor istorice cauzale si difuze, există un prim element de caracterizare estetică. În adevăr, un izvor nu lucrează în chip mecanic asupra scriitorului în care putem să stabilim influența lui. Scriitorul își alege izvorul si îl alege în raport cu temperamentul, cu tendințele lui. Prin urmare, dacă un scriitor s-a deschis unui izvor sau altuia, acesta este, de fapt, un prim element de caracterizare a personalității lui literare. De asemenea, dacă un scriitor aderă la o directivă morală a societății sau la alta, aceasta constituie un alt element al caracterizării lui propriu-zis literare. Așadar, nu pot spune că faptele pe care le-am stabilit pînă acum și de care mi s-a părut că interpretul literar trebuie să se ocupe aparțin cu totul domeniului extraestetic si că numai de aci înainte apare problema estetică. Evident, granițele nu sînt chiar așa de fixe. Elementele pe care le-am cîștigat în studiul izvoarelor sau al genezei externe a operei au și o însemnătate pentru caracterizarea literară. Numai că acum, în noul domeniu în care păsesc, semnificațiile literare sînt mai concentrate, în sensul că nu mă mai ocup de fapte care înrudesc creația literară cu alte tipuri de probleme omenesti, ci de aci înainte urmează să păsim pe un teren pur literar. De aci înainte vom da problemelor pe care le discutăm ordinea care urmează să delimiteze din ce în ce mai strîns ceea ce este absolut individual într-o operă. De aci înainte voi seria problemele într-o ordine care mă va duce din ce în ce mai aproape de fizionomia strict individuală a fiecăreia, de ceea ce este esențial în fiecare operă, căci ceea ce este esențial într-o operă este tocmai individualitatea ei. Împrejurarea aceasta este un lucru pe care istoria literară îl pierde uneori din vedere, atunci cînd grupează operele după filiație sau după afinități. Cînd spun, de pildă, despre o dramă a lui Hugo că este romantică nu spun mare lucru despre ea. Caracterizarea

aceasta se referă la elemente generale din această operă, și anume la elementele care o unesc cu toate dramele romantice din același timp. Dar de ce, printre toate dramele romantice, aceea a lui Hugo are forme speciale de care analiza trebuie să țină seama? Iată o împrejurare care pune anumite probleme. Pe acestea urmează să le studiem acum, și anume în ordinea individualizării progresive a operelor. Voi porni deci de la elementele mai generale și mai puțin individuale către cele mai individuale și mai puțin generale.

Elementul cel mai general într-o operă este, poate, limba ei. O operă este în primul rînd un ansamblu de cuvinte, iar cuvintele sînt niște simboluri generale. Aș spune că cu cît un cuvînt este mai limpede, cu atît el are un înțeles mai general. Această situație creează poeziei un conflict intern destul de dramatic, căci opera literară trebuie să ajungă la expresia individuală folosind elementele cu totul generale ale limbii. Prin urmare, din cuvintele care sînt ca niște medalii cu efigia ștearsă din cauza circulației lor prea mari, căci ele au fost adaptate mai mult nevoii de comunicare între oameni decît nevoii de exprimare de sine stătătoare a vorbitorului, din această monedă ștearsă a graiului opera literară trebuie să obțină o expresie absolut individuală a autorului. Poate că nici una din artele cunoscute de oameni nu are de luptat cu greutăți atît de mari ca acele cu care are de luptat arta literară, poezia. Nici culoarea pictorului, nici volumul sculptorului și nici sunetul compozitorului muzical nu sînt — ca să zic astfel — compromise într-o întrebuințare extraestetică, în timp ce cuvintele limbii sînt cuvintele vorbirii curente și cuvintele științei, prin urmare cuvintele adaptate la alte nevoi decît la nevoia creării unei expresii individuale. Aci este paradoxul și tragedia creației literare. Acum abia ni se precizează problema relativă ce trebuie să urmărească filozoful literaturii și interpretul ei. El trebuie să arate deci cum din materia generală a limbii se ajunge la o expresie individuală. Aceasta este problema centrală pe care orice cercetare literară trebuie să și-o pună și căreia ea trebuie să-i răspundă. Urmărind drumul individualizării treptate a operii, vom întîmpina

mai multe etape. Prima îmbinare a cuvintelor, în drumul către expresia individuală a operei închegate, este motivul. Apoi vine subiectul, apoi atitudinea ideologică, apoi viziunea poetului, materialul lui sensibil, apoi compoziția ei, apoi stilul și, în cele din urmă, cooperarea dintre toate acele elemente, ceea ce cu un cuvînt se numește polifonia operei, convergența ei totală.

Începem cu problemele în legătură cu motivul operelor. Ce este motivul în operă? Știți poate ce este un motiv muzical sau motiv în arta decorativă. Dar ce este un motiv în literatură? Unii au încercat să obțină definiția motivului gîndindu-se la înțelesul riguros, strict, al cuvîntului. Un motiv este ceea ce produce o mișcare, și anume o mișcare a voinței umane. Se face astfel o o deosebire între cauzele mecanice și motivele morale. O mișcare se produce în natură atunci cînd o cauză a acționat, dar o faptă se produce atunci cînd făptuitorul a avut un motiv. Prin urmare, motivul, în literatură, ar fi ceea ce pune în mișcare procesul creator. Această definiție însă mi se pare insuficientă, deoarece psihologia ne arată că procesul creației poate porni uneori de la motiv, dar alteori de la o idee sau de la o viziune, așa încît eu cred că o altă definiție mai bună a motivului ar fi aceea potrivit căreia motivul este situația tipică dintr-o operă literară, acea situație pe care o putem considera drept partea generală a subiectului. Ceea ce numim subiect într-o operă literară va fi dezvoltarea și, în același timp, individualizarea motivului. Astfel, o dată cu subiectul, ajung la o etapă ulterioară a operei în drumul ei către expresia individuală. Motivul este deci partea cea mai generală a subiectului, adică acea parte prin care subiectele diferite ale unor opere coincid între ele. Așa, de pildă, în ceea ce privește epica, un cercetător, care mi-e teamă însă că executa un act de generalizare cam grăbit, spunea că în epică sînt două mari motive: motivul luptei (războiului) și motivul călătoriei, adică motivul *Iliadei* și acel al *Odiseei*. Într-adevăr, războiul, lupta, apare într-o serie numeroasă de opere epice, așa de numeroasă încît n-am mai termina amintindu-le. Războiul este înfățișat nu numai în *Iliada* lui Homer, dar și în *Orlando furioso*, în *Ierusalimul elibe-*

rat al lui Tasso, în *Război și pace* de Tolstoi, în *La Débâcle* al lui Zola etc. Călătoria unui om, trecerea lui prin fel de fel de împrejurări în viață, care îl formează în același timp, este unul din motivele tipice ale literaturii epice. În afară de *Odiseea*, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, *Les Aventures de Télémaque* ale lui Fénelon, dar și *Jean-Christophe* al lui Romain Rolland sînt deopotrivă povestirea unor călătorii în cursul cărora un erou se formează și cucerește sensul suprem al vieții lui.

Este foarte interesant de văzut dacă, într-un fel oarecare, toate marile creații epice nu aparțin sau motivului luptei sau motivului călătoriei. Uneori ambele aceste motive sînt însă întrunite în aceeași operă literară. Există mari opere literare în care parcă fuzionează, se contopesc cele două motive. Iată, de pildă, *Eneida* lui Virgiliu, unde avem de-a face cu înfățișarea unei călătorii și a unei lupte, o luptă care fundează Roma. Găsim deci în această operă combinația celor două motive.

Ca o precizare de care trebuie să ținem seama, putem spune că rareori o operă conține un singur motiv. O operă este, de fapt, întotdeauna o îmbinare de motive. Iată opera *Faust* de Goethe. Aflăm în ea o multiplicitate de motive. Pe de o parte, motivul carierii unui tînăr ambițios, un motiv pe care-l găsim și în alte multe opere, ca, de pildă, în *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. În afară de acest motiv, în *Faust* găsim motivul pactului unui om cu diavolul ; acesta este un motiv care apare de nenumărate ori în literatură. De pildă, la Simon Magus, încă din antichitate, sau în opera *Peter Schlemihl* a lui Chamisso. Dar mai găsim în *Faust* o logodnă cu o apariție fantastică. Logodna lui Faust cu Elena amintește balada lui Bürger și atîtea altele. Întîmpinăm apoi motivul descinderii în infern : un motiv vechi, care se găsește și în *Eneida* și în *Odiseea* și în *Divina Comedie* a lui Dante. Nu putem vorbi de motivul unic, singular, al lui *Faust*, ci trebuie să ținem seama de multiplicitatea de motive care se îmbină în această operă.

Alte complexe sau îmbinări de motive : opera *Hoții* de Schiller este o combinație între motivul luptei fra-

tricide, care vine încă din *Vechiul Testament*, și al luptei paricide, care unește *Die Räuber* cu alte opere anterioare sau ulterioare, ca, de pildă, *Frații Karamazov* a lui Dostoievski.

Iată opera *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, unde avem de-a face cu motivul jocului unei ființe umane sau supraumane cu oamenii, adeseori înfățișat în literatură. Găsim apoi un motiv particular, motivul îndrăgostirii unei femei frumoase de un animal prin acțiunea unei magii. Este motivul care coboară din *Măgarul de aur* al lui Apuleius. Iată opera *Père Goriot* de Balzac, unde motivul copiilor nerecunoscători înrudește această operă cu *Regele Lear* al lui Shakespeare etc.

Din exemplele pe care le-am dat, s-ar părea că noi ne gîndim numai la motive epice și că singurele motive posibile sînt cele epice, adică acelea care constau din relații dinamice între persoane. Dar există și motive descriptive. Așa, de pildă, motivul Veneției apare nu numai în sonetul lui Eminescu, dar și în nuvela lui Th. Mann, *Der Tod in Venedig;* motivul Romei în elegiile lui Goethe și în romanul lui Zola. De asemeni, motivul mării, al muntelui, al primăverii, al toamnei au putut produce antologii întregi consacrate urmăririi aceluiași motiv într-o întreagă literatură. Sînt apoi motive care pot fi definite prin cîte un tip psihologic sau social, ca, de pildă, „țăranul“, ca motiv în romanele lui Balzac, ale lui Mirbeau, Reymont sau Rebreanu. Motivul curtezanei în *Dama cu camelii* a lui Dumas-fiul, dar și în *Boule de suif* a lui Guy de Maupassant etc. Apoi motivul unor tipuri profesionale, ca, de pildă, tipul farmacistului, căruia îi consacră un portret celebru Goethe în *Hermann și Dorothea*, dar și Flaubert în *Madame Bovary* sub trăsăturile lui Monsieur Homais. Apoi motivul unor figuri istorice ca, de pildă, Cleopatra în drama lui Shakespeare și în comedia modernă a lui B. Shaw, Jeanne d'Arc la Voltaire și la B. Shaw. Unul din motivele cele mai întrebuințate în veacul XIX este figura lui Napoleon în romanele lui Balzac, Stendhal, în comedia lui Sardou etc. Apoi motivul unor figuri legendare : Don Juan la Molière, la Prosper Mérimée, la

B. Shaw. Motivul „Oedipe“ s-ar putea urmări de la Sofocles pînă la André Gide etc.

Există și motive lirice, motive care nu povestesc niciodată, ci exprimă numai sentimente. De pildă, o imagine considerată ca un motiv liric poate fi urmărită în dezvoltarea ei de-a lungul literaturii universale. Așa, un cercetător italian, Farinelli, unul din cei mai de seamă istorici literari ai Italiei, a urmărit imaginea lirică „viața este un vis“ în întreaga literatură a lumii. De asemeni, comparația poetică a lumii cu teatrul are o îndepărtată ascendență. Fenomene naturale care pot fi motive lirice : răsăritul, apusul de soare, furtuna, ploaia sînt și ele motive literare capabile a fi numărate într-o lungă dezvoltare.

Nyrop, cunoscut lingvist danez, a scris o operă intitulată : *Le baiser et son histoire*. Există apoi și motive ideologice foarte numeroase : motivul revoltei, care apare deopotrivă în *Cain* de Byron, în *Prometeu dezlănțuit* de Shelley și, într-un fel oarecare, în *Faust* al lui Goethe. Motivul indiferenței sau ostilității naturii față de om este un motiv ideologic. Acest motiv apare deopotrivă în *Le poème sur le désastre de Lisbonne* al lui Voltaire, dar și la Leopardi sau Alfred de Vigny.

Există deci numeroase motive și cercetarea lor a ocupat un loc foarte intens în studiile literare mai noi. De ce este însă interesant să cercetăm motivele ? Nu cumva întîmpinăm în legătură cu ele o atitudine sterilă a erudiției ? După ce am căutat să definesc motivul, după ce am arătat cum se îmbină motivele în unitatea unei opere și am căutat să diferențiez între diferitele tipuri de motive, punem acum problema teoretică : care este interesul pentru care interpretul trebuie să identifice motivul și să urmărească filiația lui ? Această problemă va face obiectul prelegerii viitoare.

PRELEGEREA A IX-A

În prelegerea precedentă am pășit într-o secție nouă a cursului nostru, aceea care își propune să lămurească problemele interpretării estetice ale operei literare.

Așadar, după ce pînă rîndul trecut m-am ocupat de problemele extraestetice ale interpretării literare, acelea în legătură cu stabilirea textului, cu discutarea autorilor atunci cînd paternitatea operei era discutabilă, ne-am ocupat apoi cu influențele și cu izvoarele. Acestea toate sînt probleme care ne purtau împrejurul operei, dar nu ne duceau încă în inima ei. De rîndul trecut am intrat în interiorul fortăreței pe care urmează s-o cucerim în întregime și am arătat că problemele pe care le voi discuta urmăresc procesul individualizării progresive a operei, de la elementele ei cele mai generale la acelea prin care opera literară este un lucru unic, ceva nerepetat și nerepetabil.

Primul element în fața căruia ne-am oprit este acela al motivului, pe care l-am definit ca fiind partea cea mai generală a subiectului sau ca o situație tipică. După ce am încercat, în felul acesta, definiția motivului, am arătat că uneori opera conține un motiv unic, dar de cele mai multe ori o operă conține un ansamblu de motive. Am încercat, dînd exemple felurite, să facem o clasificare a motivelor, vorbind despre motive-acțiuni, motive-peisagii și motive-tipuri reale, legendare sau fictive ; în fine, motive ideologice. Terminam prelegerea precedentă întrebîndu-ne la ce bun această cercetare a motivului ? De ce trebuie să adîncim motivul și să-l punem în legătură cu alte motive ? Este aci o simplă manie de erudit, aceea de a cataloga toate operele care au tratat în literatură același motiv ? Sau studierea motivului și încadrarea lui în clasa generală căreia îi aparține are și un interes estetic ? Acest studiu nu cumva poate să ajute comprehensiunea estetică și să ne apropie de îndoitul scop pe care ni l-am propus ca țintă ?

Cercetările tematologice, cercetările de motive au fost o preocupare foarte vie în știința literară a veacului al XIX-lea. Atît în Germania, cît și în Franța și în Italia s-au făcut foarte numeroase cercetări de motive, uneori cu o minuțiozitate extraordinară. Erudiții au compulsat întreaga literatură universală pentru a găsi toate textele în care motivul respectiv apare, fie chiar numai ca o simplă trăsătură. Care este interesul unor astfel de cercetări ? Interesul acesta a fost contestat adeseori, căci

s-a spus că cercetarea motivului consideră într-o operă materia ei ; și nu materia este caracteristică într-o operă, ci atitudinea spirituală și forma ei. Ceea ce face un scriitor dintr-o materie generală este pînă la urmă interesant. Aceasta este o primă obiecție care s-a făcut cercetărilor de motive. O a doua obiecție, care mi se pare că trage ceva mai greu în cumpănă, este că atitudini spirituale comune pot să folosească motive felurite. Așa, de pildă, iată atitudinea prometeică, adică acea atitudine care constă în înfățișarea omului ca adevăratul creator al destinului său, o atitudine care a fost foarte reprezentată de către scriitorii din preajma și după Revoluția franceză.

Atitudinea autonomiei persoanei umane, capabilă de a-și croi singură destinul, a folosit motive diferite. Motivul lui Manfred de Byron, motivul lui Cain la același poet, motivul lui Prometeu într-o serie numeroasă de opere, la Goethe, la Shelley și la alții, dar și motivul lui Faust, toate aceste motive ale omului în revoltă și ale omului care afirmă autonomia persoanei lui, capabilă să-și croiască singură destinul în lume, servesc o atitudine comună. Care este interesul de a studia motivul, de vreme ce numai atitudinea este caracteristică și de vreme ce fiecare atitudine poate să se folosească de motive felurite ? Față de această obiecție, pe care unii dintre teoreticienii metodei literare o scot în evidență, se poate găsi cu ușurință contraargumentul menit să justifice totuși legitimitatea cercetării tematologice. Într-adevăr, deși motivul este general, el nu este impus unui scriitor, ci este ales de el și alegerea este un act individual, caracteristic deci pentru personalitatea autorului. Prin urmare, dacă identific un anumit motiv și îl adîncesc în semnificația lui, obțin o primă caracterizare în ceea ce privește individualitatea scriitorului.

Apoi, cercetarea motivului este interesantă atunci cînd nu te mulțumești să dai inventarul tuturor operelor care au folosit același motiv, ci compari diferitele opere în care același motiv apare, și anume din punctul de vedere al chipului în care autorul a tratat același motiv. Prin urmare, identificînd motivul, dar observînd care sînt variațiile de la un scriitor la altul în tratarea lui,

obţii caracterizări foarte interesante asupra individualităţii operei şi scriitorului. În această privinţă să-mi permiteţi să aduc cîteva exemple pe care le socotesc de oarecare însemnătate. În adevăr, n-aş vrea ca problema aşa de interesantă a utilităţii cercetării motivului s-o tratez în simplă temă generală. Aş vrea să fac cîteva explicaţii pe texte concrete, pentru a obţine împreună cu dvs. convingerea limpede şi bine întemeiată că cercetarea motivului este una dintre cele mai interesante etape ale interpretării literare.

Iată, de pildă, motivul lui Faust. Rîndul trecut am arătat că *Faust*, opera lui Goethe, este, de fapt, o complexiune de motive. Găsim în această operă motivul aspiraţiei unui tînăr, motivul pactului cu spiritul rău, motivul descinderii în Infern, motivul însoţirii cu o umbră, ca, de pildă, în episodul căsătoriei lui Faust cu Elena. Cu toate acestea, din aceste motive variate, putem selecţiona pe unul care se găseşte într-o situaţie supraordonată faţă de celelalte, căci chiar în complexiunile de motive — şi acesta este un lucru pe care îl adaug consideraţiilor de rîndul trecut — există o ordine ierarhică a motivelor, există motive de importanţă felurită şi există unul care ocupă locul cel mai important şi, în legătură cu el, celelalte motive se găsesc în relaţii de subordonare. Prin urmare, complexiunile de motive sînt de fapt structuri ierarhice de motive. Ei bine, motivul supraordonat, motivul principal din *Faust* este motivul asociaţiei cu duhul rău, cu diavolul, făcut de un muritor pentru a obţine fericirea. Acesta este motivul cel mai important, motivul care ne izbeşte mai întîi, acela care caracterizează mai degrabă opera goetheană, şi pe acest motiv aş dori să-l înfăţişez în dezvoltarea lui.

După cum se ştie, Faust a fost un personaj istoric. El era un magician al secolului al XVI-lea, al acelei epoci dominată în Germania şi în ţările din Nord de evenimentul capital al Reformei. După ce Faust personagiul istoric moare, figura lui apare într-o serie de cărţi populare, foarte citite de către germani, unde se povestesc isprăvile lui extraordinare, unele înfricoşătoare, altele mai vesele şi care ne fac uneori să spunem că acest Faust era poate un simplu farseur. Astfel, de pildă,

se povestește că orașul Ingolstadt l-a izgonit din zidurile lui abia după ce a obținut de la Faust promisiunea că nu se va răzbuna pe locuitori. El însuși știa să-și speculeze puterea lui redutabilă, făgăduind avantagii în contra unor recompense. Așa, de pildă, de la un cetețean al unui mic oraș german, Faust obține mai multe vedre de vin în schimbul făgăduinței de a-i transmite secretul artei de a se rade fără apă etc.

Viața lui Faust inspiră o serie de spectacole jucate fie de actori pe scenă, fie în reprezentații de marionete. Trupe englezești se specializează în înfățișarea personajului și carierei minunate a lui Faust și unele din aceste trupe sînt semnalate în nordul Germaniei încă din veacul al XVII-lea. În cărțile populare, Faust apare ca un personaj damnat, pentru că încheiase o alianță criminală cu diavolul, și autorii au o atitudine reprobativă față de acest personaj care îndrăznise o unire atît de criminală.

Motivul faustic apare însă în curînd la un scriitor mare, și anume la vestitul tragic elisabetan, la Marlowe. Dacă comparăm tragedia lui Marlowe cu textul cărții populare germane, observăm îndată că se introduce un nou element, și anume, Faust rămîne mai departe un rebel și un damnat și ca atare este și la Marlowe reprobabil, dar cu toate acestea rebeliunea lui pornește dintr-un impuls nobil, și anume din setea de cunoaștere. Faust nu-și vinde sufletul și nu se blestemă numai pentru a obține fericirea, ci pentru a cunoaște, pentru a sonda adîncimile, abisurile naturii. Motivul este reluat mai apoi în veacul al XVIII-lea de unul din spiritele conducătoare ale veacului, unul dintre aceia care încarnează mai bine în el tendințele luminilor, și anume de Lessing, într-o tragedie neterminată.

În manuscrisul acestei tragedii s-a descoperit însă această întrebare, care conține o indicație asupra chipului în care Lessing ar fi făcut să evolueze legenda, să se transforme motivul, dacă ar fi avut timp să termine tragedia. Lessing se întreabă : „Se cuvine a fi pedepsit un om care a greșit mînat fiind de setea de cunoaștere ?“ Această sete de cunoaștere pe care Marlowe o recunoscuse ca motiv al acțiunei criminale a lui Faust pare să

fie ţinta către care dorea Lessing să se îndrepte. Lessing pune deci o întrebare sugestivă, aş spune o întrebare retorică, în care cetitorul poate să găsească prefigurat răspunsul pe care Lessing îşi propunea să-l dea acestei întrebări.

În vremea aceasta tînărul Goethe se opreşte şi el în faţa motivului şi scrie o primă formă a tragediei, aceea cunoscută în terminologia literară germanică sub numele de *Urfaust*, Faust primitiv sau primordial. În *Urfaust*, în care personajul este prezentat cu mai multă simpatie, lipseşte totuşi încă finalul justificator, mîntuirea lui Faust. Astfel, dacă considerăm chipul în care motivul a fost tratat de la cartea poporană a veacului al XVI-lea, prin Marlowe, prin Lessing, prin *Urfaust*, pentru a ajunge la tragedia în forma ei definitivă pe care Goethe o redactează într-o lungă serie de ani, atunci constatăm transformări foarte interesante în modul de a trata motivul. Faust devine nu numai un personaj simpatic în tragedia lui Goethe, dar Goethe vrea să justifice şi să mîntuiască pe Faust. Cunoaşteţi scenele finale, în care sufletul lui este purtat în cer şi un cor de dincolo de lume anunţă că acela care a năzuit atîta timp poate fi mîntuit.

Care sînt cauzele transformării motivului faustic? Aşadar, după ce interpretul literaturii constată filiaţiunea motivului, după ce comparînd motivele constată felul deosebit în care el este tratat, el se poate întreba care au fost cauzele care au determinat transformarea motivului. Cine obţine răspunsul la această întrebare dobîndeşte în acelaşi timp o cunoştinţă preţioasă în ce priveşte atitudinea spirituală a autorului tragediei lui Faust, adică a lui Goethe. Fără a intra în detalii, putem spune, în această ordine de idei, că ceea ce apare mai întîi este slăbirea rigorii vechilor etici religioase. Dacă Faust poate fi privit cu simpatie şi poate fi chiar mîntuit este pentru că vechile etici religioase au slăbit din rigoarea lor. Marlowe, om al veacului al XVI-lea, apoi Lessing, încă două secole mai tîrziu, deşi se bucurau de multe libertăţi, suportau încă autoritatea eticei religioase. În momentul însă în care scrie Goethe, la sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi la începutul veacului al XIX-lea,

eticele religioase slăbesc din rigoarea lor și astfel sînt cucerite condițiile de cultură care să poată duce pe poet la ideea mîntuirii lui Faust.

În afară de aceasta, la începutul veacului al XIX-lea apar acele etici care recunosc meritul cel mai mare al omului în acțiunea lui de îngenunchiare a naturii și de perfecționare a condițiilor omenești. Faust termină ca inginer. El seacă o imensă regiune mocirloasă pe care o redă oamenilor. Faust este un constructor. Acțiunea lui este pozitivă, creatoare, și curba vieții lui, de la pactul cu diavolul la serviciile pe care le aduce oamenilor, îndreptățește prețuirea pozitivă inclusă în actul de mîntuire a lui Faust. Apariția eticilor activiste autoriză deci acest final, iar aceste etice activiste apar în legătură cu dezvoltarea științelor și tehnicei moderne. A trebuit deci să se transforme cultura lumii pentru ca motivul lui Faust să fie altfel tratat decît în operele anterioare. Iată un exemplu care dovedește că stabilirea motivului într-o operă și comparația acestui motiv cu felul în care el a fost tratat în trecut nu este o ocupație inutilă, nu este mania unui simplu erudit care încearcă să dreseze un inventar, ci este o operație care ne apropie de nucleul individual al operei.

Un alt motiv pe care putem de asemenea să-l urmărim este motivul lui Prometeu. Motivul prometeic este un motiv împrumutat ciclului antic de legende. Prometeu fură focul zeilor, îl aduce oamenilor și o dată cu aceasta îi înzestrează cu artele utile, cu tehnicile. Cum este însă prețuit Prometeu de cei vechi ? Filozofii cinici văd în Prometeu o figură blestemată, vrednică de ura speței omenești.

Interesant ar fi de studiat în ce mod înfățișează motivul prometeic acela care l-a făcut mai ilustru, și anume marele tragic Eschil. Acesta îi consacră lui Prometeu o trilogie, care nu ne-a fost păstrată în întregime, încît nu putem ști care este sensul final al operei eschiliene. Interesant însă este că ori de cîte ori s-a reprodus în istoria culturii poziția anticivilizatorie a cinicilor apare și condamnarea, blestemarea lui Prometeu. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu Rousseau, care în celebrul lui discurs de la 1750, *Si le rétablissement des sciences et*

des arts a contribué a épurer les moeurs [scrie] : *„C'est une ancienne tradition passé de l'Egypte en Grèce, qu'un Dieu ennemi du repos des hommes était l'inventeur des sciences"*.

Poziția lui Rousseau este aceeași ca a cinicilor în fața motivului prometeic, lucru care nu este deloc de mirare, pentru că din punctul de vedere al curentelor de idei Rousseau este un cinic, este cineva care reia vechile poziții anticivilizatorii ale cinicilor. Dar dacă urmărim mai departe acest motiv, îl găsim, de pildă, la Goethe în acea tragedie neterminată, din care partea cea mai cunoscută este monologul lui Prometeu, frumosul monolg pe care l-a tradus poetul Panait Cerna. Aci observăm că Prometeu este înfățișat ca un binefăcător, demn de admirația neamului omenesc. Iată, prin urmare, încă o împrejurare în care putem constata chipul special în care motivul este tratat în lumina comparării cu felul în care același motiv a fost tratat mai înainte. Evident, cauza transformării este și aci apariția eticelor activiste, recunoașterea muncii susținută de știință ca o valoare din cele mai de preț ale vieții.

Dar iată și un alt motiv asupra căruia aș dori să dau cîteva amănunte, pentru a întări mai puternic convingerea despre utilitatea cercetării tematologice în literatură. Iată motivul lumii ca teatru și a oamenilor ca niște actori care joacă pe scena acestui teatru. M-am ocupat și altădată de acest motiv, atunci cînd am studiat pe Eminescu în lucrarea mea din 1930. Motivul lumii ca teatru apare de mai multe ori în *Glossa* lui Eminescu în următoarele strofe :

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui :
Joace unul și pe patru
Totuși tu ghici-vei chipu-i.
...
Alte măști, aceeași piesă.
...
Ca un cîntec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje ;

Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momește în vîrteje.

Eminescu a împrumutat acest motiv unui vechi manuscris care circula în Moldova încă din veacul al XVIII-lea și pe care el îl publica în *Curierul* de la Iași. Este un manuscris din 1790 cuprinzînd gîndurile lui Oxenstierna. Aceste cugetări au fost traduse în Moldova în veacul al XVIII-lea și [în] manuscrisul traducerii lor — spune Eminescu — autorul arată în ce chip aveau obiceiul de a privi strămoșii noștri această lume. Iată ce spune un personaj din acest manuscris :

„Lumea este priveliște, oamenii sunt comedianții, norocul împărțește jocurile și întîmplările le alcătuiesc. Teologii ocîrmuiesc machinurile și filosofii sunt privitorii. Bogații prind locurile, cei puternici apucă locul cel mai înalt, și la pămînt sunt săracii" etc.

De unde vine acest motiv ? El n-a fost niciodată studiat. Un erudit italian, Farinelli, studiase însă un motiv înrudit, și anume motivul „Viața este vis", care culminează în celebra dramă a lui Calderón. În lucrarea lui Farinelli se găsesc unele indicații în legătură cu motivul lumii ca teatru. Dar materialul este mult mai vast decît puținele indicații care se pot găsi în cercetarea lui Farinelli. Motivul vine din adînca antichitate. El poate fi cercetat. Am întreprins un început de cercetare în studiul despre Eminescu și poate se va găsi unul dintre dvs. care să o continue.

Acest motiv apare, de pildă, la sceptici, la Ariston din Chio, și cam în aceeași vreme, prin secolul III, la lirici, dar el este adus la notorietate de *Manualul* lui Epictet, care întrebuințează acest motiv de două ori, o dată cînd spune „Nu uita că ești un actor într-o dramă, ales de cineva mai mare decît tine", și a doua oară cînd observă : „Dacă iei un rol peste puterile tale ai să-l joci rău, iar cel pe care l-ai fi putut juca bine rămîne nejucat". În ce sens este deci folosit acest motiv ? Ca un argument al resemnării. „Resemnează-te", pare a spune vechiul moralist, căci rolul care îți este dat în viață l-a ales altcineva și tu nu ai decît datoria să te conformezi alegerii care s-a făcut în numele tău, dar

nu totdeauna în folosul tău. Dintr-o etică a resemnării pornește folosirea acestui motiv la Epictet. Motivul apare la Marc Aureliu, deci cam în aceeași vreme. La Marc Aureliu apare de trei ori în *Meditațiile* sale, și anume : o dată cînd spune „cum de la o vreme te prinde dezgustul de un spectacol în care se repetă mereu aceleași și aceleași lucruri, devenind astfel nesuferite, așa și cu viața aceasta. De sus pînă jos la fel și din același izvor și oare pînă cînd ?"

Prin urmare, față de tonul împăcat al lui Epictet, se infiltrează în sufletul mai adînc al lui Marc Aureliu un fel de melancolie. Aceeași melancolie o resimțim și în următorul alt aforism al lui Marc Aureliu, aforismul nr. 27 din Cartea a X-a. „De meditat continuu cum toate cîte sînt acum așa au fost și înainte și de luat aminte că așa vor fi și în viitor. De avut sub ochi toate dramele și scenele identice pe care le cunoști din experiența ta ori din istoria veche, ca bunăoară, toată curtea lui Adrian, toată curtea lui Alexandru, a lui Filip, a lui Croesus : căci toate sînt aceeași piesă, dar cu alți actori."

Totuși, mai departe, în *Meditațiile* lui, apare și tratarea în stil resemnat a aceluiași motiv, adică motivul invocat pentru a sprijini atitudinile de resemnare, și anume atunci cînd scrie, sub aforismul VI din Cartea a XI-a : „Cel dintîi lucru ce învață omul asistînd la o tragedie este deprinderea cu gîndul că ceea ce trebuie să fie nu se poate evita nici într-un chip și că ceea ce este frumos pe scena mică a teatrului nu poate fi urît pe marea scenă a lumii".

Iată, prin urmare, încă o dată folosit motivul vieții ca teatru, a lumii ca o piesă și a noastră ca actori, pentru a sprijini atitudinile de resemnare. Viziunea stoică resimte lumea ca un rost împietrit de lucruri și, ca atare, nimic nu se poate schimba, revolta noastră este inutilă, singurul lucru care este dat omului este să se încadreze perfect în rolul care i-a fost prescris, pentru că numai în felul acesta fiecare om poate colabora la armonia universală.

Motivul trece apoi la autorii creştini. În ce spirit apare el aici ? Una din seria acelor „pia dictamina“, cîntată în bisericile Apusului, spune :

Totum evanuit
Ut nos, ut nebula,
Ut breve theatrum
Ut brevis fabula,
Sicut breve festum
Est mundi gloria
Vel breve somnium
Sunt eius gaudia.

Aşadar, şi aci se înfăţişează acelaşi motiv, dar nici o concluzie nu se degajează deocamdată din aceste imnuri pioase ale evului mediu. Jacopone da Todi, vestitul poet franciscan al veacului al XIII-lea, foloseşte şi el acest motiv : „Che siamo noi, Se non miseri attori, Costretti a rappresentare una misera parte, buffoni sul gran teatro del mondo. Quando la commedia è finita, la maschera cade, e noi ce ne andiamo, resi solo allora alla nostra natura verace ; usciamo di vita, abbandoniamo la «palastra di perigli», il «teatro di ringanni» il «labirinto di errori».“

Dar de ce trebuie să primim această situaţie ? Poeţii barocului s-au oprit şi ei foarte deseori în faţa motivului lumii ca teatru. La Shakespeare apare foarte des. Se pot scoate nenumărate pasagii care conţin acest motiv. Voi da pe unul singur din ele, poate cel mai cunoscut şi cel mai frumos, acela din piesa *Cum vă place,* actul II, scena 7, cînd personajul Jacques spune :

Întreaga lume este doar o scenă
Şi oamenii sînt toţi numai actori,
Ei intr-n scenă, ies, şi fiecare
Mai multe roluri joacă, iară acte
Sînt cele şapte vîrste ale lui

etc.

(Trad. P. Grimm)

Şi aci lumea ca teatru şi oamenii ca actori ne sînt prezentaţi ca rezultatul unei ordine fireşti din care nu putem evada. Toţi poeţii barocului caută să înfăţişeze

fatalitatea rolului care ni s-a hărăzit. Unii din ei caută să-l și justifice. Acesta este sensul dramei care a dat dezvoltarea cea mai mare acestui motiv, misterul religios al lui Calderón de la Barca, *Marele teatru al lumii*. Sînt înfățișate aci sufletele gata să pornească în lume, urmîndu-și rolurile lor. Dar unul din suflete primește rolul de cerșetor și atunci el se revoltă pînă cînd stăpînul lumii moralizează pe acest suflet rebel, făcîndu-l să înțeleagă că el trebuie să accepte rolul ce i-a fost acordat. De unde stoicii spuneau că rolul este necesar, pentru că el face parte din economia generală a lumii și el trebuie jucat pentru că în felul acesta omul colaborează la armonia universală, poeții creștini ai barocului arată că el trebuie jucat frumos, fiindcă este încredințat fiecărui om de către Dumnezeu. Așadar, rolurile sînt date de Dumnezeu și trebuie să le jucăm așa cum ele au fost prescrise. Concluzia este că fiecare om trebuie să persevereze în rolul său. Dar justificarea este alta. Stoicii și, înaintea lor, scepticii și cinicii vedeau aci un efect al armoniei împietrite a universului. Poeții creștini, în special ai barocului, văd aci o consecință a orînduirii divine. Dar, dacă urmărim motivul acesta la poeții moderni, vedem că dintr-o dată se introduce un ton nou. Nu am timpul să vă dau prea multe citate în această privință. Dar iată, de pildă, versurile cunoscute ale lui Vigny din *La Maison du Berger* :

Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs ; o peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs.

Cine este pregătit prin studierea motivului înțelege că la Vigny se amestecă un accent nou. Actorii care se găsesc pe scenă caută în cer mulții lor spectatori. De ce ? Cerul poate că este gol, poate că nu este nimeni în cer.

Prin cuvintele poetului se strecoară deci o îndoială față de legitimitatea acestei orînduiri. Este aci un semn că s-a schimbat ceva în lume. Oamenii nu mai acceptă spectacolul mare al universului. Ei nu mai cred că el a fost orînduit pentru totdeauna și că singura datorie a omului este să-și joace rolul. Poate că nici nu mai

cred că Dumnezeu este acela care a dat fiecăruia rolul său și că fiecare trebuie să se resemneze să-l joace. În versurile lui Vigny se strecoară îndoiala, neliniștea. Același este și sensul versurilor lui Musset :

Toujours mêmes acteurs et même comédie,
Et quoi qu'ait inventé l'humaine hypocrisie
Rien de vrai là-dessus que le squelette humain.

De unde, prin urmare, orînduirea spectacolului lumii este privită cu acceptare de filozofii antici și de poeții creștini, el începe a fi privit cu îndoială de poeții moderni. Poate fi alăturată de această manifestare a poeților romantici interesanta însemnare a lui Amiel, în *Jurnalul* său intim, în care, la 8 noiembrie 1852, citim :

„Mon privilège c-est d'assister un drame de ma vie, d'avoir la conscience de la tragi-comédie de ma destinée, et plus que cela d'avoir le secret du tragi-comique lui-même, c'est-à-dire de ne pouvoir prendre mes illusions au sérieux, de me voir pour ainisi dire de la salle sur la scène, d'outre-tombe dans l'existence, et de devoir feindre un intérêt particulier pour mon rôle individuel, tandis que je vis dans la confidence du poète qui se joue de tous ces agents si importants".

Vedeți deci că este o poziție lipsită de orice iluzie față de situația de actor a omului. Sînt aci semnele unei lumi noi. Întorcîndu-ne la Eminescu, sînteți acum în măsură să ascultați cu un auz mai prevenit și să apreciați în mai bună cunoștință de cauză sensurile versurilor eminesciene din *Glossa* :

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui :
Joace unul și pe patru
Totuși tu ghici-vei chipui-i.

Tonul lui Eminescu este plin de sarcasm. Atitudinea lui este de revoltă împotriva ordinei stabilite. Eminescu nu trece pînă la hotărîrea de a-și crea singur destinul, dar în tot cazul se găsește într-un moment care anunță această poziție nouă. Sarcasmul și neîncrederea în ilegalitatea ordinei universale este semnul unei omeniri care vrea să-și ia soarta în propriile ei mîini.

Iată cum cercetarea tematologică ne dă putința, comparînd chipul în care un motiv este tratat de un poet spre deosebire de chipul în care a fost tratat de alți poeți în trecut, să sesizăm ceea ce este individual în inspirația unui poet. Cercetarea motivului și evoluția lui este o etapă din cele mai importante în acea interpretare a literaturii ale cărei fire multiple căutăm să le descoperim aci.

PRELEGEREA A X-A

După cum am depășit prima fază din lungul proces care trebuie să ducă la închegarea operei ca o expresie individuală, putem trece la o a doua etapă, și anume la subiect. Prin urmare, după ce am studiat care sînt problemele pe care interpretului literaturii i le pune motivul, urmează să ne ocupăm astăzi de problemele pe care i le pune subiectul. Ca și rîndul trecut, considerațiile noastre trebuie să procedeze printr-o încercare de definire a ceea ce se numește subiect, urmînd ca precizările în această privință să le cîștigăm o dată cu progresele expunerii.

Putem începe prin a spune că subiectul este individualizarea motivului. Motivul ar fi o situație sau un eveniment foarte general care apoi, într-o etapă următoare, se individualizează, fără ca să dobîndească încă forma complet individuală. În orice caz, subiectul, față de motiv, este o etapă mai departe pe drumul care duce la constituirea operei ca o expresie individuală. Din această împrejurare decurge faptul de observație curentă că același motiv poate să dea naștere la subiecte diferite. Așa, de pildă, motivul avarului. Acest motiv se individualizează în subiectul unor opere diferite, ca, de pildă, comedia lui Molière sau romanul lui Balzac *Eugénie Grandet*, sau nuvela lui Delavrancea *Hagi Tudose* etc. Subiectul tuturor acestor bucăți, comparat cu motivul general, înseamnă un pas mai departe în procesul de individualizare al operei. Dar, deși subiectul este o etapă mai avansată a acestui proces, el nu reprezintă încă o

individualizare completă şi, ca atare, se poate spune că subiectul aparţine încă sferei valorilor intelectuale generale. Atunci cînd individualizarea va fi complectă, cînd opera va cîştiga forma ei proprie, valorile nu vor mai fi intelectuale generale, ci vor fi sentimental unice. Atîta vreme însă cît nu ajunge la o încarnare complectă, subiectul aparţine unei sfere mai generale. Rezultă de aci, mai întîi, că subiectul poate fi povestit. Cînd cineva a asistat la reprezentarea unei piese de teatru, poate să povestească, într-un chip mulţumitor, evenimentele pe care le-a văzut desfăşurîndu-se pe scenă. Lucrul n-ar fi posibil dacă subiectul ar fi o expresie absolut individuală. Nimeni nu poate să refacă o operă în întregimea ei, dar poate povesti subiectul ei, aceasta din pricină că subiectul aparţine încă sferei de valori intelectuale a operei. Din aceeaşi împrejurare decurge faptul că acelaşi subiect poate intra în configuraţii de opere deosebite. Prin urmare, nu numai că acelaşi motiv poate da naştere la diverse subiecte, dar acelaşi subiect poate da naştere la opere deosebite. Astfel, din povestirea unor evenimente într-o cronică pot să iasă romane sau drame deosebite. Un roman şi o dramă sînt opere felurite, dar ele pot avea acelaşi subiect. De asemenea, din această împrejurare decurge faptul, curent în literatură, al dramatizării romanelor. Un cinematograf care foloseşte un roman dramatizează subiectul lui, prin urmare acea materie care poate să treacă în configuraţii deosebite de opere : o altă împrejurare care dovedeşte caracterul intelectual general al subiectului.

Ca şi în cazul motivelor, uneori metodologii literaturii au exprimat rezerve în ceea ce priveşte oprirea prea îndelungată asupra subiectului în lucrarea de interpretare a literaturii. Aceasta pentru motivul că subiectul ar fi elementul amorf dintr-o operă, produsul dezorganizării operei. Pentru a izola un subiect dintr-o operă, trebuie să dezorganizezi opera, adică să nu ţii seama de acele părţi constitutive ale ei care o creează tocmai ca pe o expresie unică. Subiectul ar fi cărămida din care este făcută casa, dar nu casa însăşi ; ar fi materialul din care este constituit un obiect, dar nu obiectul însuşi, ca unitate individuală. Şi atunci se spune : de

ce interpreții literaturii ar insista prea mult asupra subiectului, cînd cercetarea ar trebui să se concentreze cu mai mult folos, pentru scopurile pe care interpretarea literaturii și le propune, studiind ideea operei, tendința ei spirituală sau forma în care ea se realizează. În al doilea rînd, se spune: subiectul este un lucru atît de inesențial încît conștiința literară a oamenilor nici nu-l menține. Cînd ne gîndim la opere citite în trecut sau la spectacole teatrale la care am asistat cîndva, după trecerea unui timp anumit cu greutate putem reconstitui toate detaliile acestor opere. Ceea ce reținem este, mai degrabă, sentimentul unei influențe generale exercitată asupra noastră, o atmosferă, o tendință generală. S-ar putea face studii experimentale în această privință, supunînd mai multe subiecte la această anchetă : ce rămîne dintr-o contemplație literară ? Rămîne oare subiectul ? În ce măsură ? Cred că ceea ce o experimentare ar putea să stabilească este că, printre elementele pe care amintirea literară le menține în conștiința contemplatorului, subiectul este unul dintre cele mai puțin reprezentate. Amintirea spiritualizează opera, elimină reprezentările concrete, pentru a menține altceva : conștiința unei influențe generale, a unei atmosfere sau a unei tendințe spirituale. Dacă amintirea noastră valorifică lucrurile în felul acesta, s-ar cuveni atunci ca și interpretarea literară, dacă nu să neglijeze subiectul, în tot cazul să-i acorde o atenție mai mică decît aceea pe care o interpretare de tip mai vechi i-o acorda. Altădată, interpretarea literaturii aproape că se reducea numai la stabilirea subiectului și era reputat a cunoaște opera literară acela care putea să reproducă subiectul în toate detaliile lui.

O metodologie mai modernă pune însă un accent mai slab pe subiect.

În fine, se observă că nu toate operele au subiect. Astfel, de pildă, poeziile lirice n-au subiect, fiindcă poezia lirică exprimă o stare, nu un eveniment. Poezia lirică poate avea un motiv, cum este motivul mării, al trandafirului, al primăverii, dar nu are un subiect, adică nu posedă o înlănțuire de evenimente în timp, în care motivul să se dezvolte.

Față de toate aceste considerații care tind să minimalizeze importanța subiectului, se pot aduce unele contraargumente, pe care este bine să le reamintim. Mai întîi, este adevărat că subiectul este o simplă treaptă în procesul de individualizare a operei. Dincolo de subiect, există alte stadii prin care opera capătă o formă din ce în ce mai individuală, totuși și această primă treaptă trebuie călcată. Trebuie să pășim pe treptele inferioare pentru a ajunge la cele superioare. Nu este cu putință să ajungem la cunoașterea formelor prin care opera devine o expresie individuală fără să nu depășim treptele anterioare. Este necesar să ne gîndim că nu putem ajunge de îndată la caracterizarea ideilor sau formei unei opere mai înainte de a cunoaște subiectul pe care îl folosește această operă. Apoi, atmosfera în care pare a se spiritualiza amintirea unei opere și ideea ei se sprijină totuși pe subiect, și în lipsa cunoașterii acestuia atmosferă și idee devin cu totul nesigure.

Putem spune atunci că interpretarea literară nu trebuie să se mărginească numai la cunoașterea subiectului, ea are să străbată și etape mai importante și mai caracteristice, dar în orice caz trebuie să treacă și prin cunoașterea subiectului. Evident, avem de cunoscut și aspecte mai caracteristice decît subiectul, dar acestea nu pot fi stabilite dacă nu le dăm baza sigură pe care ne-o predă cunoașterea subiectului.

În sfîrșit, în ce privește operele în care subiectul nu există, problema nu se pune. Nimeni nu va cere interpretului literaturii să studieze subiectul unei poezii lirice, dacă ea nu are un subiect. Dar dacă o operă posedă un subiect, el trebuie identificat în toate amănuntele lui ; de altfel și în poeziile lirice există subiect, ca, de pildă, în acelea care au caracter de baladă. Pentru a da o bază sigură lucrării de interpretare, în formele ei mai înalte, trebuie să începem prin a stăpîni exact și conștiincios treapta mai generală a subiectului.

Putem acum să ne concentrăm, pentru a obține cîteva clarități în plus în ce privește structura subiectului. Ne întoarcem adică la definiția subiectului, dar de data aceasta cu detalii pe care le-am omis în prima și provizoria definiție pe care am dat-o. Vom spune deci că,

într-o definiție mai completă, subiectul este ansamblul tuturor reprezentărilor provocate de operă referitoare la obiecte și la persoane gîndite ca reale și asociate între ele după raporturi de timp. Să analizăm această definiție.

Spunem, mai întîi, că subiectul este o înlănțuire de fapte în timp. El este deci ceva temporal, și aceasta este o nouă deosebire care îl separă de motiv. Motivul este atemporal. Motivul nu-l gîndim în timp. De pildă, motivul mării, al trandafirului sau al avarului sînt deopotrivă atemporale. Pentru a ni le reprezenta nu este nevoie să le gîndim în timp. Dar un subiect este totdeauna un eveniment care se desfășoară în timp. Din această împrejurare decurge faptul că motivul poate provoca încarnări în subiecte temporale deosebite.

Fiind o conexiune de fapte, gîndite în timp, orice subiect este compus din fragmente anterioare și ulterioare, orice subiect are adică un început, un mijloc, un sfîrşit, căci subiectul este o dezvoltare unilaterală. Unde nu este unilinearitate acolo nu avem subiect. Din această pricină este așa de greu a stabili care este subiectul unei vaste opere plurilineare, cum ar fi *Iliada* sau *Război și pace*.

Sînt mai multe dezvoltări de evenimente care se încrucișează și se compun în complexul structural al unei opere ca *Iliada* sau *Război și pace*. Cine spune „subiect“ spune dezvoltare unilineară de evenimente în timp.

În al treilea rînd, fragmentele temporale ale subiectului sînt gîndite de noi ca reale, adică ele sînt exterioare vieții sufletești a personagiilor reprezentate în operă ; le gîndim ca aparținînd lumii reale, obiective, dar în afară de intimitatea psihologică a personagiilor implicate în aceste evenimente. Ca o primă consecință a acestei noi caracteristici a subiectului, se poate spune că evenimentele, fiind reale, ele sînt și intermitente. Subiectul este un lanț de evenimente intermitente și nu există nici un fel de posibilitate de a nara un subiect decît dînd, dintr-o succesiune de evenimente, numai anumite momente. La această condiție este supus deopotrivă și nuvelistul, și romancierul, și dramaturgul, ca și istoricul.

Una din problemele în fața căreia un istoric este pus atunci cînd își propune să povestească un eveniment din trecut este lucrarea de selectare, prin urmare ce elimină și ce păstrează din materia unor fapte. Cineva care povestește evenimentele campaniilor napoleoniene sau evenimentele Revoluției franceze nu povestește tot ce s-a întîmplat în anii aceștia, pe toate punctele țării sau tot ce a avut vreo legătură cu ele, ci numai unele evenimente, prezentate în legătura dintre ele. Ceea ce face istoricul atunci cînd povestește evenimentele reale face și romancierul, nuvelistul sau povestitorul atunci cînd narează întîmplări închipuite : extrage dintr-o materie presupusă de fapte pe unele din ele și pe acestea singure le reprezintă ca adevărate. Narația poate fi deci definită ca o alternanță de plinuri și goluri. Într-una din ultimele lecții despre ideea de operă, cînd am studiat forma operelor în corelația ei cu masa, spuneam că există forme continui și forme intermitente, care sînt alternanțe de goluri și de plinuri. Un palat al Renașterii sau o catedrală gotică este un ansamblu de goluri și plinuri. Categoria aceasta a golului și a plinului poate să fie aplicată și în literatură. Caracterul narației rezultă din proporția golurilor și plinurilor ei, rezultă din momentele reprezentate și cele care nu sînt reprezentate, pentru că nu poate să fie totul reprezentat. La un moment dat în istoria literaturii vacuitățile acestea au început să fie umplute cu o anumită materie, dar nu cu una de fapte, ci cu o materie psihologică. De la un moment dat a intervenit în narație elementul de prezentare a personagiilor pe dinăuntru, nu numai în faptele, dar și în gîndurile lor, în procesul lor deliberativ sau în sentimentele lor. Poetul a apărut atunci nu numai cu rolul de a evoca anumite întîmplări în timp, ci și cu rolul de a se transpune în intimitatea sufletească a personagiilor, pentru a ne arăta ce se petrece în această intimitate înainte sau după aceste evenimente. Noi, cetitorii de literatură de astăzi, am putea crede că aceasta s-a întîmplat de cînd lumea. Totuși n-a fost așa. Aceasta este o poziție proprie autorilor moderni, începînd de la Renaștere încoace.

În legătură cu aceasta este foarte interesantă precizarea unui punct de vedere care apare pentru prima oară într-o poetică celebră a Renașterii, *Poetica* lui Scaliger, care s-a născut [1] la sfîrșitul secolului al XV-lea. El este autorul a șapte cărți de poetică, care au constituit unul din izvoarele cele mai de seamă ale clasicismului în Franța și în alte țări. Scaliger a fost marea autoritate tutelară la care toți teoreticienii poeziei se referă în veacurile clasicismului. Celebrul medic și umanist padovan Scaliger este un discipol destul de supus autorității lui Aristotel, așa cum ea se manifestă în *Poetica* lui, totuși în unele puncte își permite să se abată de la concluziile aristotelice. Astfel, de pildă, acei dintre dvs. care au citit *Poetica* lui Aristotel știu că Aristotel în cap. VI discută la un moment dat problema dacă într-o tragedie sau o epopee este mai importantă fabula sau prezentarea caracterelor. La această întrebare, Aristotel răspunde cu afirmarea că subiectul este totdeauna mai important decît caracterele și că asupra lui trebuie să poarte silința principală a autorilor, pentru o sumă de considerații, printre care cea mai de seamă ar fi că o tragedie sau o epopee fără de caractere se poate închipui, dar fără de fabulă, fără de acțiune nu există. Deci, fabulația, acțiunea, subiectul sînt mai importante decît caracterele sau decît înfățișarea moravurilor personagiilor. În acest punct, Scaliger își permite o corectură foarte caracteristică pentru ceea ce va deveni de aci înainte dezvoltarea literaturii în întreaga Europă. El spune : mai important decît acțiunea este caracterul, fiindcă acțiunea decurge din caracter, și dacă ea nu este determinată de caracter atunci ea apare ca întîmplătoare și neconvingătoare. Această justificare a faptelor nu poate să fie obținută de un martor sau de un dramaturg decît atunci cînd face ca faptele care constituie evenimentele în timp, subiectul, să decurgă din caractere. Deci caracterele sînt mai importante în acțiunea literară și asupra constituirii acestor caractere trebuie să poarte prima preocupare a povestitorului sau dramaturgului. Este aci o observație pe care putem s-o punem in legătură cu tendința litera-

[1] În text : a trăit (n. ed.).

turii noi, începînd din veacul al XVI-lea și al XVII-lea, și de aci înainte, necontenit, de a se concentra asupra cunoașterii omului. Literatura modernă este, în primul rînd, un instrument de cunoaștere a omului, în timp ce literatura mai veche era o prezentare de fapte care putea să pasioneze imaginația unui cetitor sau să zguduie sufletul său prin prezentarea unor evenimente. Comparați, de pildă, ce este poema epică a Renașterii la Ariosto, la Tasso etc. cu ceea ce devine romanul mai tîrziu. Vechile poeme epice ca și epopeile antichității interesează mai ales prin materia pasionantă de fapte, în timp ce romanul mai nou interesează prin ancheta pe care o instituie asupra sufletului omenesc, și interesul care se trezește în noi la contactul cu aceste opere provine din conștiința că înaintăm în cunoașterea sufletului omenesc. Literatura capătă deci un interes antropologic, care lipsea din formula mai veche a literaturii. Cînd îl citești pe Shakespeare sau pe Racine, ai impresia că ai azvîrlit sonde adînci în sufletul omenesc. Dar nu ai aceeași impresie cînd citești poemele lui Ariosto, care redau pățaniile lui Orlando. Acolo te interesează faptele, dincolo sufletul omenesc.

Grație acestei evoluții se schimbă și raportul dintre goluri și plinuri, pe care l-am găsit caracteristic pentru structura tuturor operelor. În operele de tipul mai nou se înmulțește parcă numărul acestor vacuități în care se rezervă materia de reflexii psihologice. Astfel, unele din tragediile lui Racine aproape că nu mai cuprind evenimente. În *Bérénice*, de pildă, Racine înfățișează aproape numai procesul de deliberare care duce pe Bérénice la actul separării de iubitul ei. Tragedia franceză și, în primul rînd, a lui Racine are o materie de fapte foarte puțin consistente.

În legătură cu aceasta este interesant de arătat cum și în lucrarea aceasta de investigare a sufletului personagiilor se produce o selectare, pentru că scriitorii nu pot să dea tot ce se petrece în sufletul personagiilor lor. Analiza psihologică are o limită. Uneori totuși spațiile acestea vide se dilată și mai ales într-o formulă literară mai nouă, vacuitățile acestea tind să capete o extindere cît mai mare, cum este, de pildă, cazul lui Proust în

romanul *À la recherche du temps perdu*. În operele de tipul acesta, raporturile dintre plinuri și goluri se modifică, golurile caută să devoreze plinurile. În măsura în care se dezvoltă și se amplifică lucrarea de investigație sufletească, în aceeași măsură se simplifică, ajunge pînă la dispariție subiectul, materia de evenimente, încît cine ar fi pus să rezume subiectul unei lucrări ca aceea a lui Proust s-ar găsi în mare încurcătură. Romanul acesta nu este rezumabil, nu are subiect, căci subiectul este devorat de lucrarea de investigație psihologică.

Iată cîteva consecințe interesante pentru structura operei care decurg din aprofundarea ideii de subiect și iată cîteva din problemele pe care trebuie să și le pună interpretul literaturii atunci cînd poposește la etapa aceasta a lucrării lui.

Evident, subiectul, în ansamblul operei, nu este o apariție izolată. [...] [1]

Există subiecte care impun o atitudine spirituală sau alta, o formă sau alta. Dar despre această corespondență internă, despre această solidaritate între feluritele elemente ale operei, ne vom ocupa mai cu seamă atunci cînd ne vom găsi la sfîrșitul considerațiilor noastre și cînd vom vorbi despre ceea ce se numește polifonia operei.

PRELEGEREA A XI-A

Facem un pas mai departe în expunerea noastră, prezentîndu-vă cîteva considerații în legătură cu „ideea" în opera literară. După ce m-am ocupat de motiv și de subiect, ajung deci să mă ocup de idee. Este o nouă etapă la care interpretul literaturii trebuie să poposească. Dar, înainte de a vedea care sînt problemele metodologice în legătură cu cercetarea ideii de operă literară, este nevoie să facem cîteva considerații de ordin general asupra a ceea ce se numește idee în dramă, în roman, în poezia lirică.

Noțiunea ideii în literatură este destul de recentă. Cei vechi nu căutau ideea în literatură, ci se lăsau tîrîți

---

[1] Pasaj deteriorat în textul de bază (n. ed.).

de puterea de inventivitate a scriitorilor. Ei nu căutau să scormonească, sub înfăţişarea faptelor în naraţii sau reprezentări scenice, un conţinut de idei. Cercetarea ideii este o problemă care se impune mai întîi poeticienilor moderni. În Renaştere, în *Poetica* lui Scaliger, care a alcătuit una din sursele cele mai importante ale clasicismului francez în veacul al XVII-lea, un capitol este intitulat *Ideea*. La începutul acestui capitol, Scaliger ne anunţă că va cerceta ideea sau obiectul lucrărilor literare mai înainte de a cerceta mijloacele şi forma lor. El precizează că va cerceta „despre ce vorbesc operele literare" mai înainte de a cerceta în ce formă şi cu ce mijloace vorbesc ele. Dar ideea lui Scaliger este totuşi ceva deosebit de ideea despre care vorbesc modernii. Cînd interpreţii moderni ai literaturii vorbesc despre idei, ei se referă la conţinutul relativ abstract, la fondul teoretic al lucrării literare, şi, făcînd astfel, ei perpetuează o preocupare apărută în timpul idealismului. După cum ştiţi, pentru Hegel, care este dătătorul de măsură în acest curent al idealismului, formele artistice, cu toate varietăţile lor, reprezintă manifestări sensibile ale ideii. Arta, deopotrivă cu formulările filozofiei şi cu conţinuturile vieţii religioase — susţine Hegel — au acelaşi fond pentru că toate manifestă spiritul, într-una din etapele dezvoltării lui. Deosebirea dintre artă, religie şi filozofie provine însă din faptul că, în timp ce religia manifestă spiritul reprezentării sentimentale, filozofia îl manifestă prin noţiuni abstracte ale inteligenţei, iar arta prin reprezentări sensibile ale imaginaţiei. Deosebirea dintre artă, religie şi filozofie nu provine deci din fondul lor comun, ci din forma manifestării lor. Pe baza acestei vederi generale, Hegel însuşi şi apoi toţi cercetătorii care au urmat şi au stat sub influenţa lui s-au ingenuat să extragă din opera literară conţinutul ei de idei. Astfel se creează o speţă nouă a criticii literare, speţa ei filozofică. Pentru un foarte larg cerc de interpreţi, lucrarea critică constă din extragerea conţinutului de idei teoretice, pe care operele literare le-ar cuprinde. A înfăţişa filozofia operelor era scopul capital pe care interpretarea literaturii îl propunea în această vreme criticilor.

S-au făcut, în această privință, și unele abuzuri. Din pricina zelului de a extrage implicațiile teoretice ale operelor, se trecea cu vederea peste forma manifestării acestui fond teoretic, deși Hegel ne prevenise că frumusețea artistică este manifestarea *sensibilă* a unei idei. Dar se trecea cu ușurință peste latura de manifestare sensibilă, pentru a atinge doar fondul teoretic, filozofic, al operelor literare. Față de acest abuz, este explicabilă reacțiunea care s-a produs la un moment dat. Mai întîi, în cercul școalei istorico-literare de caracter pozitivist a lui W. Scherer, în Germania, care la un moment dat s-a opus tendinței care depunea sforțări atît de ingenioase pentru a extrage implicațiile teoretice ale operei. Scherer era de părere că dacă cunoști motivul unei opere, subiectul sau tema ei, apoi cauzele care au produs-o pe aceasta, lucrarea critică poate pretinde că a ajuns la țelul ei.

Dar cineva care a dus mai departe această reacțiune împotriva exceselor filozofante ale interpreților hegelieni a fost Wilhelm Dilthey, un cugetător cu o mare influență asupra tuturor științelor morale ale veacului trecut. Așa, de pildă, în *Das Erlebniss und die Dichtung,* Dilthey arată că operele scriitorilor nu pornesc de la idei, ci de la experiențe. Toate sufletele productive, și, printre ele, acela al poeților, trăiesc la un moment dat experiențe care dau ideilor și sentimentelor lor un anumit curs, care grupează elementele psihologiei într-o anumită configurație. Interpretarea literaturii ar trebui deci să găsească aceste experiențe fundamentale care stau la baza operelor, nu ca presupusele idei, căci poeții nu pornesc de la idei, ci de la experiențe.

Este adevărat că nu se poate contesta influența pe care unele sisteme de idei, unele filozofii, le-au avut asupra unor poeți. Astfel, de pildă, se cunoaște influența pe care a avut-o asupra lui Schiller frecventarea filozofiei kantiene. Se cunoaște, de asemeni, influența pe care a exercitat-o asupra lui Goethe filozofia lui Spinoza etc. Dar dacă aceste sisteme filozofice au lucrat cu un rol hotărîtor asupra poeților pe care i-am pomenit, lucrul se datorește faptului că ideile au devenit adevărate experiențe pentru acești scriitori, adică au fost prilejul unor

întîmplări hotărîtoare pentru dezvoltarea și conformarea lor sufletească. Iată cum constatăm o schimbare de mare însemnătate în aprecierea rolului pe care ideile îl au în creația literară atunci cînd comparăm vederile lui Hegel cu acelea ulterioare ale lui Wilhelm Dilthey.

În critica franceză, de asemenea, se dă un loc cercetării ideilor. Francezii însă sînt de părere că ideea unei opere literare este, de obicei, un loc comun, adică una din acele înjghebări ale spiritului care, printr-o vastă circulație, a devenit banală. Niciodată un scriitor — susțin foarte mulți critici francezi — nu este important prin contribuția lui ideologică. Nu în ideile sale trebuie căutată originalitatea unui scriitor, ci în alte aspecte ale operei : în chipul în care privește natura, în felul sentimentelor pe care le evocă, în forma realizării artistice. Au existat unii gînditori francezi care au afirmat că meritul unei opere literare este tocmai să găsească variația, circumstanțele noi, grefate pe fondul uneia din ideile acestea de largă circulație, pe care le numim locuri comune. Există în această privință un text foarte interesant, pe care îl spicuiesc în cugetările lui Joubert, moralistul francez de la sfîrșitul veacului XVIII, care ne-a lăsat subtile cugetări și scrisori, într-o operă de volum mic, dar de o foarte fină calitate. Joubert scrie : „Les lieux communs ont un intérêt éternel. C'est l'étoffe uniforme que toujours et partout l'esprit humain a besoin de mettre en oeuvre quand il veut plaire. Les circonstances y jettent leur variété. Il n'y a pas de musique plus agréable que les variations des airs connus."

Prin urmare, după cum în muzică unul din izvoarele importante ale delectării este variația pe arii cunoscute, tot așa plăcerea literară ar consta din variația unor locuri comune. Ajungem să apreciem mobilitatea și noutatea actului de invenție a unui scriitor atunci cînd vedem ce poate să facă și cum poate să îmbogățească unul din locurile comune circulante ale spiritului omenesc.

Părerea aceasta era, de altfel, și a lui Brunetière. Poeții nu trebuiesc apreciați ca gînditori, afirma criticul francez, fiindcă gîndirea lor este aproape totdeauna banală. Este greșit să cauți vederile noi despre lume pe care le-ar aduce un poet, cît de mare ar fi, chiar și un Victor

Hugo. Este și o nedreptate cînd se vorbește de banalitatea filozofică a lui Victor Hugo. Fiind poet, Victor Hugo trebuie judecat după alte elemente ale operei sale, iar nu după valoarea contribuției sale teoretice. Părerea este admisă în interpretarea oarecum oficială a literaturii, așa cum ea se practică în școala franceză. Iată, de pildă, un citat dintr-o foarte interesantă carte a lui Mario Roustan, *Précis d'explication française,* o carte care fixează metoda interpretării literare pentru uzul profesorilor de liceu. „En creusant le texte par un effort sérieux de la réflexion, observă Roustan, on fait transparaître le «lieu commun» qui, dans tous les cas, en constitue le fond essentiel."

Cu toate acestea, dacă considerăm operele unor scriitori diferiți, întîlnim uneori și idei care nu pot fi aduse sub categoria locurilor comune, adică a concluziilor generale și de intensă valoare circulatorie ale gîndirii. Există, fără îndoială, vederi pătrunzătoare și noi ale spiritului în operele unor clasici ca Goethe și Schiller sau în unele opere moderne, de pildă intensele considerații ale lui Tolstoi în *Război și pace* asupra filozofiei istoriei sau materia de reflexie în unele opere moderne, ca, de pildă, în romanul lui Th. Mann *Der Zauberberg.* Decurge de aci necesitatea de a preciza mai bine decît o fac generalizările cu care am avut de-a face pînă acum raporturile dintre filozofie și poezie.

Între filozofie și poezie, dacă considerăm istoric lucrurile, a existat mai întîi o unitate provenită din nediferențiere. Așa, de pildă, la filozofii greci presocratici, care în majoritatea cazurilor erau și poeți, operele lor aveau forma unor vaste poeme. La un moment dat însă, se produce o diferențiere între filozofie și poezie. Diferențierea coincide cu momentul socratic, în care gîndirea nu se mulțumește numai să integreze o icoană unitară despre lume, ci se ia pe sine însăși ca obiect. Gînditorul se întreabă în acest moment asupra posibilităților și limitelor gîndirii proprii. Aceasta este schimbarea de poziții pe care în istoria filozofiei o introduce Socrates. Vechii filozofi presocratici căutau să obțină o icoană a lumii, deci ei lucrau și cu fantezia, cu puterea proprie a poetului. Filozofemele lor sînt mituri, deci produse poe-

tice ale spiritului omenesc. La un moment dat, Socrates descoperă însă atitudinile critice ale filozofiei. Apariția acestei atitudini critice dizolvă vechile atitudini poetice și mitice ale primilor filozofi. În acest moment se face o distincție netă între funcțiile poeziei și acelea ale reflecției filozofice. De atunci filozofia și poezia au ajuns să fie activități deosebite ale spiritului, totuși nu atît de deosebite încît să nu se poată întîlni deseori. Astfel, de pildă, către sfîrșitul evului mediu, *Divina Comedie* a lui Dante nu poate fi înțeleasă dacă nu o punem în legătură cu viziunea filozofică a lumii care i-a stat la temelie, și anume cu viziunea filozofică a tomismului. Substratul unei opere ca *Divina Comedie* este tomismul, filozofie dezvoltată de Sf. Toma din Aquino în *Summa Theologiae.* Ne lipsim de un suport capital al înțelegerii dacă nu punem în legătură această creație poetică cu suportul ei filozofic. Mai tîrziu, în Renaștere, există o legătură importantă între poezie și filozofie, și anume atunci cînd apare poezia filozofantă a unui scriitor ca Giordano Bruno, care a lăsat opere de conținut filozofic în formă poetică, ca, de pildă, *Degli eroici furori.* Giordano Bruno consideră entuziasmul poetic ca o metodă filozofică. Nu mai este vorba acum de o creație poetică bazată pe o concepție filozofică a lumii, ci poezia devine o unealtă în mîna filozofiei, prin entuziasmul poetic. Prin ieșirea din sine a scriitorului și prin unirea lui cu Dumnezeu el ajunge să posede anumite sensuri eterne.

Mai tîrziu, poezia devine ilustrație propagandistică a unor idei. Lucrul se întîmplă, de pildă, în epoca raționalismului, a veacului al XVIII-lea, de pildă în tragedia lui Voltaire *Mahomet,* o lucrare evident concepută în serviciul unei anumite idei morale. De asemenea, lucrul se întîmplă în creații poetice cum ar fi *Nathan der Weise* a lui Lessing, care este iarăși o creație poetică în vederea ilustrării unui adevăr de natură morală și religioasă scump lui Lessing și vremii sale : ideea unității tuturor religiilor și, prin urmare, a necesității toleranței reciproce dintre religii, ca unele care se înalță din aceeași tulpină și adresează elanul de venerație al omului către același obiect : Dumnezeul unic, oricare ar fi formele revelației lui în diferitele religii.

În sfîrșit, mai tîrziu, pentru a încheia această schiță sumară și rapidă, se produce profeția dispariției artei în hegelianism. Hegel, în *Prelegerile de estetică*, arată că, în tendința de a se manifesta, spiritul, după ce a ales mijlocul poeziei și pe acela al religiei, ajunge să găsească mijloacele cele mai adecvate ale gîndirii abstracte, adică mijlocul filozofiei. Dar spiritul aflînd în filozofie mijlocul lui propriu de a se manifesta, el poate să renunțe la moduri mai vechi de manifestare, și anume la modul religios sau artistic, ceea ce va produce în mod sigur, susținea Hegel, dispariția artei din civilizația mai nouă. Avînd la îndemînă instrumentul abstract al filozofiei și față de marea dezvoltare a speculației moderne, spiritul nu va mai simți nevoia să folosească mijloacele indirecte și mai imprecise pe care alte civilizații le puneau la dispoziție în religie și arte.

Părerea aceasta nu era însă numai a lui Hegel, ci era mai generală. Într-o carte publicată acum cîțiva ani, am urmărit motivul acesta de cugetare la diferiți cugetători și poeți și am explicat prin această părere, foarte răspîndită încă din veacul XVIII, tendința poeziei moderne de a se face egală cu filozofia. Fiind amenințată cu dispariția, îi rămîne poeziei un singur mijloc de a se salva : acela de a da conținuturilor sale seriozitatea și profunzimea pe care o posedă cercetările filozofice. Așa apare îndrumarea care stă la baza poeziei filozofice sau științifice, o categorie foarte reprezentativă, mai cu seamă în veacul XIX, la poeți ca Victor Hugo, Sully Prudhomme, Doamna Ackermann, Jean-Marie Guyau etc.

Acestea sînt, prin urmare, lucrurile mai generale pe care voiam să vi le expun ca o pregătire a obiectului propriu al cercetării noastre. Vom vedea în prelegerea viitoare că, de fapt, ideea în poezie înseamnă mai multe lucruri deosebite. Nu putem vorbi despre idee în poezie ca despre o noțiune cu o singură accepțiune. „Ideea" înseamnă aspecte deosebite, și analiza modernă concepe raporturile dintre poezie și filozofie altfel decît ele au fost înțelese în trecut. Cînd ne vom lămuri mai bine aceste lucruri, vom înțelege și ce anume trebuie interpretul literaturii să caute în poezie sub numele de idee.

În prelegerea precedentă am început să mă ocup de un nou aspect al operei literare, așa cum ea se înfățișează lucrării interpretului, și anume de ceea ce se numește ideea operei. În această privință m-am oprit la momentul în care atenția cercetătorilor se orienta asupra scoaterei la iveală a ideii presupuse a fi ascunsă în operă. Acest moment coincide cu influența hegelianismului asupra studiilor literare. Generația de cercetători ai acelei vremi a depus uneori eforturi ingenioase în această direcție, alteori însă a abuzat de ingeniozitate, ceea ce explică reacțiunea care s-a produs într-o generație următoare, cînd, în școala pozitivistă a lui Wilhelm Scherer, se renunță aproape definitiv la ceea ce se poate numi cercetarea ideii din operă. De asemeni, Dilthey, la sfîrșitul secolului trecut, afirma că nu ideea, ci experiența creatoare a scriitorului trebuie căutată. Cu toate acestea, interesul pentru ceea ce vom vedea că se poate numi idee n-a scăzut nici după reacțiunile amintite ale lui Scherer și Dilthey, numai că ideea a fost oarecum depreciată. Astfel, pentru mulți dintre cercetătorii francezi nu prin idee o operă atinge originalitatea ei, căci așa-numitele idei ale operelor ar fi, în general, simple locuri comune.

În legătură cu aceeași problemă am înfățișat și cîteva din etapele raportului pe care poezia l-a întreținut cu filozofia ca domeniu propriu-zis al ideilor, arătînd un prim stadiu al nediferențierei dintre poezie și filozofie la vechii greci, apoi un alt stadiu, în care filozofia este o bază a viziunii poetice, în poema lui Dante, un alt stadiu, în care poezia este un instrument al filozofiei, ca la Giordano Bruno, sau o ilustrare a unor teme filozofice în iluminism (Lessing, Voltaire), pentru a ajunge la acea categorie modernă a poeziei filozofice și științifice, apărută din îndemnul poeziei de a-și asuma un fond serios de preocupări, care să-i garanteze viitorul față de ascensiunea necontenită a preocupărilor filozofice și științifice.

După ce, prin urmare, am arătat izvorul interesului pentru cercetarea ideii în literatură, apoi formele istorice diferite pe care le-a statornicit raportul dintre fi-

lozofie și poezie, aș vrea astăzi să mă ocup de un nou aspect al lucrurilor, și anume despre ideea în poezie nu întru cît ea ar putea să fie obiectul cercetării științifice sau meditației filozofice, ci despre acea idee care este proprie poeziei. Există, fără îndoială, o poezie care versifică idei filozofice, dar nu despre aceasta vreau să vorbesc, ci despre acel fel al ideilor care îi aparține cu totul poeziei. Ce înțelegem atunci cînd vorbim despre ideea unei poezii? În această privință există un text foarte interesant, atît prin conținutul lui, cît și prin marea autoritate a omului de la care emană. Este un text pe care l-am tradus pentru dvs. din convorbirile lui Goethe cu Eckermann, și anume o convorbire de la 6 mai 1827. Această pagină precizează poziția lui Goethe față de ceea ce se poate numi ideea în poezie și este vrednic să fie supus examinării și reflecției noastre.

În acest fragment de conversație, Goethe începe prin a tăgădui că în tragedia *Torquato Tasso* ar fi vrut să întrupeze o idee. Nu o idee, ci conflictul a două caractere ne spune Goethe că intenționa să redea, conflictul dintre Tasso și Antonio, Torquato Tasso fiind o imagine sintetică a personajului istoric cu propria personalitate a poetului. După aceasta Goethe are o ieșire împotriva acelei îndrumări devenite foarte activă în literatura germană în momentul în care are loc conversația cu Eckermann: căutarea cu orice preț a ideilor presupuse a se ascunde în straturile adînci ale operelor. Nu uitați că această conversație are loc la 1827, prin urmare într-un moment în care hegelianismul se bucura de toată difuzarea și de cea mai mare popularitate în universități și în cercurile de cultură ale Germaniei. Interpreții lui Goethe văd cu drept cuvînt în această ieșire a lui Goethe, care încep cu cuvintele „Germanii sînt oameni tare ciudați", o ieșire împotriva îndrumării hegeliene, triumfătoare în acest moment în filozofia și literatura germană. Mai departe, Goethe caută să răspundă unei obiecții care i s-ar fi putut face. Într-adevăr, una din poemele care au fost supuse unei investigații mai active, în sensul găsirii ideilor latente în creația poetică, este *Faust*. Este un studiu foarte interesant, acel al marelui estetician de la mijlocul veacului trecut Fr. Th. Vischer, care

comentează o parte numai din nesfîrșita literatură consacrată interpretării filozofice a poemului goethean. Față de aceste obiecții, el caută să se apere, spunînd că *Faust* nu este un poem filozofic, fiindcă nu pornește de la o idee, ci este numai evocarea unui destin omenesc. Goethe se apără împotriva presupunerii că viața, așa de variată, evocată de poet în această operă ar fi aninată pe subțirele fire ale unei singure idei. Ca poet — spune el — rolul lui era numai să comunice impresii senzuale, proaspete, variate, și să facă pe cetitori să le producă în propria lor imaginație. Cu toate acestea, Goethe mărturisește a fi făcut și poezii pe bază de idei, poezii filozofice, ca, de pildă, în poemele didactice *Metamorfoza animalelor* și *Metamorfoza plantelor*, un fel de *De rerum natura* a unui poet și naturalist modern, dar și într-o altă poemă mai scurtă, care se numește *Testament*. Într-o singură compoziție mai mare mărturisește el a se fi călăuzit de o idee, și anume în *Afinitățile elective*, romanul în care Goethe stabilește o analogie între acea regulă a naturii care face ca anumite substanțe să se atragă între ele și acea lege, pe care trebuie s-o atribuim tot naturii, că anumite suflete se atrag chiar atunci cînd, pentru a se uni, ele trebuie să zdrobească legături profunde sau așezări venerabile ale societății. Dar pentru acest motiv — adaugă Goethe cu o modestie spirituală — nu cred că romanul acesta este mai bun decît celelalte. În general — și aci ajunge el la un principiu dintre cele mai interesante — mi se pare mai degrabă că o producție este cu atît mai bună cu cît este mai incomensurabilă și mai greu de cuprins de inteligența omenească.

Evident, există un conținut în orice producție poetică, dar conținutul acesta este mai valoros poeticește tocmai atunci cînd rezistă lucrării de subordonare la un concept precis. Este o concluzie care se potrivește cu propria mea definiție despre simbolul artistic sau nelimitat, așa cum l-am dezvoltat în seria prelegerilor de anul trecut.

Dar să vedem care sînt compozițiile poetice în care Goethe a mărturisit totuși că s-a călăuzit de o idee. Iată poezia *Testament*. Această poezie este mai lungă, eu vă voi citi însă o singură strofă, pentru că ea conține tonul pe care Goethe îl păstrează apoi pînă la sfîrșit. Vă citesc

prima strofă în limba germană, urmînd să vă dau apoi o traducere în proză :

Kein Wesen kann zu nicht zerfallen !
Das Ewge regt sich fort in allen,
Am Sein erhalte dich beglückt !
Das Sein ist ewig ; denn Gesetze
Bewahren die lebendgen Schätze,
Aus welchen sich das All geschmückt.

(Nici o ființă nu poate să se dizolve în nimic !
Eternitatea pulsează neconștient în totul.
Fii fericit că ființezi !
Ființa este eternă ; căci legi nestrămutate
Păstrează tezaurele vii
Din care s-a împodobit întregul.)

S-ar putea spune că fiecare din aceste versuri constituie ceea ce s-ar putea numi un proverb. Avem de-a face deci cu o poezie care pregnează o serie de sentințe în legătură cu soarta omului și cu întregul univers. Este ceea ce se numește o poezie gnomică, singurul fel de poezie, după părerea lui Goethe, în care ar putea fi vorba de idei, de judecăți care să exprime raporturi necesare între lucruri, judecăți de ordin cosmologic sau moral. Alături de poeziile gnomice, există apoi poemele didactice, adică acelea care înfățișează în formă versificată, și poate și cu unele adaosuri ale fanteziei poetului, anumite concluzii ale filozofiei sau științei, adică așa cum a făcut în antichitate Lucrețiu, în vremuri mai noi Voltaire sau Pope în Anglia. Acestea ar fi singurele cazuri în care am putea vorbi despre o poezie de idei. Dar încă și aci, dacă privim lucrurile de aproape, vedem cum expresia ideii este animată, este încălzită de contribuția imaginației și sentimentului poetului. Și, pentru ca lucrurile să nu fie stabilite numai în principiu, socotesc că nu este nepotrivit să urmărim o astfel de poezie, în care formulările gnomice se însoțesc cu sublinierile sentimentului, pentru a distinge ce parte revine ideii propriu-zise și ce parte trebuie să rezervăm imaginației și sentimentului poetic. Uneori, în lucrările dvs. de interpretare,

veți fi constrînși să luați în considerație și astfel de lucrări poetice, încît exercițiul pe care putem să-l facem acum împreună poate să capete o oarecare valoare normativă și deci să nu fie socotit de prisos. Am ales pentru demonstrație o poezie de Eminescu în care materia gnomică este destul de dezvoltată, poezia *Cu mîne zilele-ți adaogi*.

Într-un studiu pe care l-am publicat asupra poeziei lui Eminescu cu foarte mulți ani în urmă, am stabilit izvorul literar al acestei poezii. El se găsește în Cartea a IV-a a *Lumii ca voință și reprezentare* de Schopenhauer, unde poetul arată că viața trăiește într-un prezent etern. Pentru a sensibiliza această constatare filozofică, Schopenhauer folosește compararea cu soarele, care în momentul în care apune pentru o emisferă a pămîntului răsare pentru cealaltă emisferă și este deci totdeauna prezent undeva.

Forma temporală proprie vieții este prezentul etern. Această teză filozofică de caracter metafizic este dezvoltată în poezia lui Eminescu.

În prima strofă exprimarea este de-a dreptul abstractă și se ține foarte strîns de izvorul filozofic care o inspiră :

Cu mîne zilele-ți adaogi,
Cu ieri viața ta o scazi
Și ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi.

Interesant este aci că poetul este atît de preocupat de exprimarea logică a gîndirii încît el folosește o locuțiune adverbială destul de rară în poezia lirică, și anume „ai cu toate astea“. Există o discuție foarte interesantă în poetica modernă asupra construcțiilor sintactice proprii poeziei lirice. În această privință, s-a afirmat deseori că construcția sintactică proprie compoziției lirice este parataxa, nu hipotaxa, adică coordonarea de propoziții principale, iar nu acele construcții în care unei propoziții principale îi sînt aninate mai multe subordonate, pentru că subordonarea se face totdeauna prin prepoziții sau prin adverbe care indică raporturi logice. Atitudinea lirică respinge organizarea logică a discursului, motiv pentru care sintaxa poeziei lirice — spun teoreticie-

nii care privesc lirismul din punctul de vedere al limbii — este parataxa, adică construcţia care este făcută din coordonare, nu din subordonare. Strofa aceasta eminesciană este însă, de fapt, o construcţie hipotaxică. „Cu toate astea" este o exprimare logică prozaică, dar pe care poetul nu o refuză aci, deoarece ea corespunde intenţiei de a făuri o maximă de caracter filozofic.

A doua strofă :

Cînd unul trece, altul vine
În astă lume a-l urma,
Precum cînd soarele apune
El şi răsare undeva.

Aci, evident, ideea a primit o sensibilitate poetică prin comparaţie. După cum viaţa care se stinge într-un om se aprinde în altul, menţinîndu-se în prezent etern, tot astfel soarele care apune într-un loc răsare într-altul.

Astfel, gînditorul nu mai rămîne un simplu gînditor, ci devine un poet. Dar iată şi a treia strofă :

Se pare cum că alte valuri
Cobor mereu pe-acelaşi vad,
Se pare cum că-i altă toamnă,
Ci-n veci aceleaşi frunze cad.

Aci, ideea este sprijinită printr-o nouă imagine şi, o dată cu aceasta, ea capătă profunzime poetică. Ea nu mai este formularea prozaică, logică, de la început, ci se îmbogăţeşte sentimental. Dezvoltarea poetică a ideii continuă şi în strofa a IV-a :

Naintea nopţii noastre îmblă
Crăiasa dulcii dimineţi ;
Chiar moartea însăşi e-o părere
Şi un visternic de vieţi.

Aceeaşi tendinţă deci de a sensibiliza poetic ideea, formulată la început abstract.

Din orice clipă trecătoare
Ăst adevăr îl înţeleg,
Că sprijină vecia-ntreagă
Şi-nvîrte universu-ntreg.

Aşadar, orice clipă sprijină vecia şi universul întreg. Prin această generalitate poezia ar fi exclusiv gnomică. Cu toate acestea, prin hiperbolă, prin dilatarea imaginilor şi prin contrastul expresiv, ideea dobîndeşte relief poetic. Clipa care sprijină vecia, ca şi clipa care învîrte întregul univers sînt antiteze. Iată deci un alt mijloc verbal prin care poetul izbuteşte să dea relief poetic ideii lui. Mai departe :

De aceea zboare anu-acesta
Şi se cufunde în trecut,
Tu ai ş-acum comoara-ntreagă
Ce-n suflet pururi ai avut.

Iată poate cea mai poetică din toate strofele acestei poezii, mai întîi prin această interesantă formă verbală pe care o foloseşte Eminescu aci : „zboare anu-acesta şi se cufunde". Acestea parcă ar fi nişte imperative, deşi noi ştim că nu există persoana a 3-a a imperativului. Singura persoană proprie imperativului este a 2-a, fiindcă nu poţi da un ordin decît cuiva care se găseşte în faţa ta. Există, totuşi, nu în graiul comun, ci în graiul poetic, o împrejurare cînd ai nevoie de persoana a 3-a a imperativului şi aceasta este împrejurarea exprimării unei dorinţi intense sau invocarea poetică. În aceste împrejurări, poetul împrumută persoana a 3-a a imperativului, absentă din sistemul gramatical al limbii, subjonctivului prezent, dar, ca să-i dea forma proprie de imperative, se omite particula subjonctivală. Astfel ajunge Eminescu la forma aceasta foarte poetică : „De aceea zboare anu-acesta şi se cufunde în trecut". Prin această formă imperativă, care exprimă dorinţa intensă, poema capătă intensitate sentimentală.

Strofa următoare reia pe cea dintîi : „cu mîne zilele-ţi adaogi" etc. Această strofă, care, la început cu articulaţia logică „cu toate acestea", pare o simplă formulare prozaică a unei maxime metafizice, cînd revine ca refren capătă relief poetic, pentru că se îmbogăţeşte cu o valoare muzicală pe care nu o avea la începutul poeziei. Acum, cînd ea revine purtînd parcă toată bogăţia aso-

ciativă pe care poezia a cucerit-o în toată dezvoltarea ei, se îmbogățește cu un accent sentimental pe care nu-l avea la început. Totuși, poetul nu se oprește aci, el mai adaugă o strofă care conține încă o imagine, dar și încă un contrast sugestiv :

Priveliștile sclipitoare,
Ca-n repezi șiruri se diștern,
Repaosă nestrămutate
Sub raza gîndului etern.

Iată cum, chiar în poezii gnomice, partea de creație poetică propriu-zisă este destul de intensă. Poetul nu se mulțumește să exprime idei, ci caută să izbească imaginația, să încălzească sentimentul, manipulînd în acest scop mijloace pe care le-am subliniat în măsura în care am avansat în lectura poeziei. Deci, în poezie ideea se însoțește cu elemente sentimentale care o însuflețesc și prin care ea se adresează nu numai inteligenței, dar și inimei noastre. Este acesta încă un motiv pentru care trebuie să ne comportăm cu rezerve față de așa-zisa poezie filozofică sau față de ceea ce se numește ideea abstractă sau teoretică în poezie. Niciodată poezia valabilă nu conține simple idei teoretice, ci idei topite în căldura unui sentiment uman. Cu toate acestea, se poate vorbi despre o idee a poeziei. Ne întrebăm foarte deseori, la sfîrșitul unei contemplații poetice, care este ideea ei ? Ce este deci această idee ? Desigur, ea nu va fi ideea pe care uneori poeții o pun în gura personagiilor ca un element de caracterizare a lor. În teatrul lui Ibsen, în romanele lui Thomas Mann sau în ale lui Dostoievski, adesea personagiile exprimă idei. Dar aceste idei sînt elemente de caracterizare ale personagiilor lor. Ceea ce ne interesează atunci cînd ascultăm considerațiile d-rului Relling din *Rața sălbatecă* a lui Ibsen despre minciuna vitală nu este adevărul sau falsitatea acestor considerații, ci faptul că prin el dr. Relling se caracterizează el însuși și prinde pentru noi viață.

Nu de aceste idei ne vom preocupa. Ceea ce se poate numi idee în opera literară este altceva : este sau semnificația unui motiv, sau sensul în care se rezolvă un con-

flict dramatic sau epic, sau o anumită atitudine față de viață, cum ea rezultă din creațiile lui. De fiecare dată ideea, luată în acest înțeles, nu trebuie confundată cu ideea conceptuală a savanților sau filozofilor. Ea este altceva, și anume unul dintre aceste trei lucruri despre care voi căuta să obțin reprezentări precise în prelegerea viitoare.

PRELEGEREA A XIII-A

În ultimele două prelegeri, analiza noastră s-a oprit asupra ideii în opera literară. După ce am străbătut toate etapele interpretării literare înlăuntrul criticei externe și interne, ocupîndu-ne pe rînd despre geneza operei literare, despre motive și subiecte, noua etapă la care poposisem era aceea privitoare la ceea ce se numește *ideea în literatură*. Spuneam atunci că, într-un lung trecut al ei, interpretarea literară socotea ca sarcina ei esențială descoperirea ideii care stă la baza creațiunii literare. Mai cu seamă în critica literară inspirată în veacul trecut de filozofia hegeliană, cercetarea ideii operelor literare trecea drept sarcina eminentă a cercetărilor consacrate acesteia, ceea ce la un moment dat a produs reacțiunea pozitivistă a unui Scherer și aceea experiențialistă a lui Dilthey, despre care v-am vorbit într-una din prelegerile trecute.

Împotriva acestei suprapretuiri a ideii în opera literară am avut ocaziunea să amintesc declarațiile lui Goethe, și anume în acele fragmente de conversații cu Eckermann pe care le-am citit împreună cu dvs. și le-am comentat în cea din urmă din prelegerile care ne-au întrunit laolaltă. Goethe neagă a fi exprimat idei în operele sale — și declarațiunea aceasta este cu atît mai impresionantă cu cît pornește de la unul din scriitorii care a fost supus mai des și într-un chip mai intens analizei ideologice. Idei cu adevărat, adică raporturi logice între noțiuni, mărturisește Goethe a fi exprimat într-una din poeziile sale gnomice sau în poezii didactice, ca, de exemplu, în *Metamorfoza plantelor* sau în *Metamorfoza animalelor*.

Autorizîndu-ne de la această declarațiune a lui Goethe, am făcut și noi, în prelegerea trecută, analiza uneia din poeziile gnomice — adică cu un cuprins de idei exprimate — anume poezia *Cu mîne zilele-ți adaogi* de Eminescu, pe care am urmărit-o pînă la izvoarele sale (*Lumea ca voință și reprezentare* de Schopenhauer) și care pare aproape numai o versificare a ideilor cuprinse acolo.

Prin această analiză, am văzut cum poetul exprimă ideea, adăogîndu-i însă elemente de sensibilitate, comparațiuni, imagini, antiteze care izbutesc să împrumute căldură poetică acestor idei.

Ideile — spuneam încă de rîndul trecut — mai pot apărea într-o operă literară ca elemente de caracterizare ale personagiilor. Un personagiu se caracterizează, în adevăr, în operele dramatice sau în operele epice nu numai prin faptele pe care le execută, prin situațiunile pe care le creează, dar și prin ideile pe care le exprimă. În cazurile acestea, ca și în poeziile gnomice, ideile apar însă în forma lor exprimată. Naște însă întrebarea : nu cumva în afară de această formă exprimată a ideii mai există și idei neexprimate în poezie ? Dacă am izbuti să dovedim acest lucru, am lega un nou înțeles de termenul de idee în literatură.

În adevăr, cred că există într-o operă literară idei pe care poetul nu le exprimă, dar pe care le putem exprima noi, cititorii lui, grație faptului că, ideile fiind unul din modurile posibile de organizare ale experienței noastre, orice experiență poate fi organizată și într-o formulare logică. O impresie, un sentiment, o emoție pot da naștere în conștiința celui care resimte aceste stări la idei.

În felul acesta ceea ce la poeți nu este o idee poate deveni în conștiința aceluia care ia contact cu opera literară. În acest sens, putem vorbi despre *ideile latente* ale operelor.

Sînt idei latente în operele literare mai întîi acelea prin care putem noi exprima poziția spirituală a autorilor sau ceea ce se numește cu un termen german, în general acceptat de terminologia filozofică, *Weltanschauung* — adică un mod de a-ți reprezenta lumea su-

bliniat axiologic. *Weltanschauung* este o concepție despre lume, adică ceva mai mult decît o imagine teoretică a ei. *Weltanschauung* este o reprezentare generală despre așezarea lumii, cu implicațiuni practice, adică cu repercusiuni asupra atitudinei în viață. În aceasta stă deosebirea dintre o filozofie pur teoretică — ca un produs al gîndirii științifice — și o concepție axiologică despre lume.

Ei bine, în orice operă literară există o astfel de poziție spirituală capabilă de a fi convertită să conțină idei abstracte pentru a-i recunoaște o concepție practic-spirituală asupra lumii, un *Weltanschauung*. Cîntecele cele mai simple ale lui Heine sau Verlaine includ o pozițiune spirituală față de această lume, și această pozițiune spirituală poate fi dezvoltată de cercetătorul care ia contact cu opera respectivă într-o formulare logică. Aceasta îndreptățește ceea ce s-ar putea numi critica filozofică a literaturii. Critica filozofică a literaturii nu este aceea care se oprește numai în fața conținuturilor explicite. Ea este aceea care convertește în noțiuni și judecăți logice atitudinile spirituale, practice și teoretice, cuprinse în poziția oricărui poet în fața universului.

Dar putem vorbi de ideile latente ale unei opere și atunci cînd analizăm sensul unui motiv. Mă refer la explicația pe care am avut ocazia s-o dau despre ceea ce înțelegem prin termenul de *motiv* și despre utilitatea cercetării motivului în literatură. Ați văzut atunci că prin *motiv* înțeleg situația tipică dintr-o operă, partea cea mai generală a subiectului, și ați văzut cît de variate sînt motivele, în cîte clase se distribuie motivele pe care le putem descoperi în literatură.

Spuneam atunci că studiul unui motiv poate da rezultate interesante pentru interpretarea literară numai atunci cînd comparăm motivul respectiv în feluritele lui încarcări de-a lungul literaturii universale. Comparînd chipul în care este tratat motivul de poeții pe care îi studiem cu chipul în care a fost tratat de alți poeți, rezultă ceva interesant pentru caracterizarea scriitorilor studiați. Iată, de pildă, motivul lui Prometeu. Prometeu la cinici este tratat în așa fel încît el apare ca un erou blestemat, vrednic de ura speței omenești, de-

oarece el este acela care a întrerupt repaosul binefăcător al oamenilor, învățîndu-i artele utile, tehnicele. Același motiv dezvoltat de Goethe — în drama rămasă fragment pe care o cunoaștem — scoate în lumină un alt mod de prețuire a lui Prometeu, devenit de data aceasta un erou binefăcător, vrednic de lauda și de venerația speței omenești. Transformarea aceasta a motivului poate fi înțeleasă ca o transformare a ideilor. Ideea, în cazul acesta, este sensul însuși al motivului. Putem articula în mod logic-filozofic idei felurite care apar în fiecare din aceste ipostaze ale motivului prometean. Ideea pe care o întîmpinăm aci stă în legătură cu raportul dintre natură și civilizație. Pentru cinici, raportul acesta se constituie în avantajul naturii; pentru poeții moderni anunțători ai activității care trebuie să cuprindă și să transforme fața planetei noastre raportul acesta se constituie în avantajul civilizației. Dacă cinicii blestemă pe Prometeu și Goethe îl binecuvîntează este că unii prețuiau mai mult natura, ceilalți mai mult civilizația.

În același timp, transformarea aceasta a motivului scoate în evidență și două atitudini etice deosebite, capabile de a fi și ele formulate logic, adică organizate în idei — și anume, sensul motivului poartă de data aceasta asupra datoriei morale a omului, pe care cei vechi o vedeau în perfecționarea intimă a conștiinței; modernii — în numele cărora vorbește Goethe — în perfecționarea mediului în care urmează să se desfășoare viața omenească.

Putem, în sfîrșit, vorbi despre idei în operele literare ca o formă de rezolvare a unei tensiuni. Închipuiți-vă o compoziție dramatică în care tensiunea ia forma conflictului. Cînd cititorul sau spectatorul unei opere dramatice ia cunoștință de modul în care este rezolvat un conflict, atunci această rezolvare a conflictului poate să fie organizată într-o exprimare teoretică generală, într-o exprimare logică. Iată, de pildă, *Regele Lear*, măreața dramă a lui Shakespeare. Cînd regele Lear apare cu trupul Cordeliei moarte în brațe, spectatorul care ia cunoștință despre acest sfîrșit al dramei înțelege ceva pe care poetul nu îl exprimă, dar care, în conștiința

lui, poate să se organizeze în forma unei idei. Astfel, unul dintre comentatorii lui Shakespeare arată că în acest final se exprimă împăcarea eroului cu moartea, întoarcerea lui către destinul iminent al unui bătrîn. În poezia epică întîlnim adeseori în locul dramatic alternativa etică. Astfel, cînd Hans Castorp, eroul romanului *Der Zauberberg* al lui Thomas Mann, se sustrage alternativei în care îl pune îndoita tentație a celor doi maeștri ai lui, Naphta și Settembrini, și, sustrăgîndu-se acestor ispite, pornește în învălmășeala luptei care se încinsese în jurul Muntelui fermecat, noi înțelegem că eroul se decisese pentru altă soluție decît aceea pe care maeștrii lui i-o propuneau: pentru soluția vieții. Autorul nu o spune anume, dar rezolvarea acestei alternative epice poate fi formulată de noi în termeni generali, și în felul acesta putem vorbi de ceea ce există realmente ca idee latentă în această operă.

În sfîrșit, există o extindere simbolică a situațiilor în operele literare — în special în operele epice și în operele dramatice. Orice creațiune literară are o pluralitate de planuri, situate în perspectivă adîncă. Cercetătorul literaturii știe totdeauna că simbolurile care i se înfățișează înseamnă ceva mai adînc. Cînd Nora părăsește casa bărbatului și a copiilor ei, noi recunoaștem în gestul acesta ceva mult mai general decît hotărîrea persoanei particulare care apare pe scenă. Întrevedem în această situație simbolică însuși gestul de eliberare a femeii din condițiunea pe care i-o fixau așezările mai vechi ale societății. Această posibilitate de extindere simbolică, de lărgire a perspectivei situațiilor literare, scoate în evidență alte idei latente cuprinse în creațiunea poeziei și deci noi înțelesuri pe care le putem da conceptului de idee în literatură.

Cînd am început acest curs îmi propusesem un plan vast, dar încă de pe atunci eu vă prevenisem că nu-l voi putea istovi în întregimea lui. În adevăr, lucrarea de interpretare a literaturii presupune o multiplicitate de etape.

Ne-am ocupat, în primul rînd, de critica externă a operelor literare, de critica filologică, aceea menită să

stabilească textele, să stabilească autorul atunci cînd se pune problema paternității literare, data, editura, colecția. După istovirea problemelor strict filologice ale criticei externe, interpretarea literară trece la critica internă, punîndu-și mai întîi probleme extraestetice, ca aceea a genezei operelor literare prin factori extraliterari, ca și geneza ei prin factori propriu-zis literari, căci opera se determină prin presiunea unor împrejurări din afara cîmpului literar, dar și prin împrejurări din interiorul acestuia, întrucît există o cauzalitate internă a literaturii.

După ce am înfățișat problemele acestea, apropiindu-ne din ce în ce mai mult de aceea a interpretării propriu-zis literare, am arătat că întrebarea care se pune este aceasta : ce drum vom urma dacă e vorba a explica cum din materia cu totul generală a cuvintelor poetul izbutește să ajungă la o expresie individuală ? Pentru a răspunde acestei întrebări, noi am arătat că trebuie să urmărim drumul individualizării progresive a expresiei, ceea ce ne-a făcut să luăm mai întîi în considerație partea cea mai generală a operei, motivul, acela prin care orice operă se poate înrudi cu un mare număr de alte opere și căruia i-am consacrat un număr de prelegeri, instituind și unele cercetări speciale. Mai departe, ne-am ocupat de subiect ca individualizare a motivului, prin urmare o etapă mai îndepărtată în drumul individualizării. Apoi despre idee. Cu considerațiile pe care le-am adăugat astăzi, am ajuns la sfîrșitul cursului nostru. În felul acesta însă planul fixat rămîne incomplet, căci alte cîteva etape urmau a fi tratate. Dincolo de idee, de atitudinea spirituală — exprimată sau neexprimată — o nouă problemă este aceea a viziunei sensibile a scriitorilor : cum văd scriitorii lumea ? Cum se constituie pentru ei universul sensibil ? Cine izbutește să dea un răspuns acestei întrebări cu privire la autorul pe care îl studiază obține o lumină în plus asupra felului de a fi al operei pe care o are în față. Numeroase și foarte interesante distincții se leagă de problema viziunei sensibile a scriitorilor. Mai departe, urmînd același drum al închegării individuale a expresiunei literare, ajungem la problemele de compoziție, de unificare :

ce ansamblu unitar încadrează viziunea și tendințele sale, subiectele și motivele unui scriitor? Acestea pun iarăși un mare număr de probleme. Apare mai întîi problema genurilor literare, apoi problema stilului. În ce mod viziunea, compoziția, atitudinea spirituală afectează ele instrumentul de comunicare al poetului, adică limba lui? În sfîrșit, ultima și cea mai înaltă din problemele pe care le pune interpretarea literară este aceea relativă la felul în care corespund între ele toate aceste momente ale operei, în ce constă cu alte cuvinte polifonia operei? Numai acela poate spune că stăpînește intelectualmente complet o operă literară care izbutește să înțeleagă legăturile funcționale dintre aceste diferite aspecte. Numai atunci îmi dau seama de ce un anumit motiv sau un anumit subiect se leagă cu o anumită atitudine spirituală, cu o anumită viziune a lumii, cu certe valori stilistice, numai atunci cînd înțeleg finalitatea profundă care leagă între ele și fac să convergă aceste diferite aspecte, numai atunci pot spune că lucrarea de interpretare literară a ajuns la punctul ei cel mai înalt.

Dar, pentru a înfățișa cît de cît problemele — care vedeți că sînt așa de numeroase — pe care planul meu le cuprinde, dar pe care expunerea de anul acesta a trebuit să le lase neatinse, mă tem că va fi necesar nu un singur an — anul viitor — ci cel puțin doi, dacă nu trei ani de aci înainte. Anul viitor am de gînd să continui cursul de interpretare a literaturii, consacrîndu-l problemei genurilor literare. Am de gînd să încep prin a examina teoriile relativ la realitatea genurilor literare, pentru a examina apoi varietățile lor și pentru a caracteriza pe fiecare dintre acestea. Cursul de anul viitor va fi, așadar, consacrat filozofiei liricului, epicului și dramaticului. După aceasta — dar mă tem că nu voi izbuti să epuizez subiectul în anul viitor — va trebui să vorbesc despre viziunea poeților, pentru a ajunge în sfîrșit la problema atinsă în cursul, rămas neterminat acum 4—5 ani, despre stil și polifonie. Schițînd astfel activitatea mea viitoare, aș vrea, ca prim rezultat al expunerii înfățișate anul acesta, ca dvs. să fi rămas cu o convingere bine închegată, și anume cu convingerea că produsul literar nu este un produs întîmplător, că el

are o legalitate profundă, pe care esteticienii știu să o recunoască și care călăuzește pe interpretul literaturii în lucrările lui. Ca orice operă a omului, literatura este și ea produsul unei activități călăuzită de un scop, de o viziune de ansamblu.

Există o legalitate profundă a creațiunilor de artă și datoria celui care se consacră studiilor de natura aceasta este să încerce a o descoperi și a se inspira de la ea în lucrările sale de interpretare literară. Este un cîștig care trebuie ținut în seamă și pe care trebuie să-l aveți mereu înaintea ochilor dacă e vorba să ascultați cu folos expunerile care vor completa cursul început anul acesta.

Inedit [1947—1948]

VARIA

SPIRITUL VIOI

CÎTEVA CUGETĂRI RELATIVE LA CULTURA ROMÂNĂ

Pentru orice privire împărtăşită la darul acelui accident fericit prin care fiinţa numeroasă a realităţii se topeşte şi se luminează, se umple de caracter şi de semnificaţie şi primeşte numele de „sinteză“, lipsa *spiritului vioi* în cultura noastră e un adevăr care vine. Vreau să spun că lipsa aceasta se face mereu mai simţită şi că generaţia care munceşte astăzi ştie că sarcina ei este s-o corecteze. Lucrul va deveni, de altfel, mai uşor atunci cînd toată lumea va şti ce este „spiritul vioi“ şi cînd această poetică îmbinare de termeni se va preface într-o realitate a culturii, în una din ideile ei generatoare.

Se va vedea atunci că „spiritul vioi“ este, mai întîi, ceva deosebit de *spiritul liniştit.* Aceasta nu înseamnă că spirit „vioi“ şi „liniştit“ se opun ca doi duşmani de moarte sau ca cei doi poli ai pămîntului. Ba chiar nu se opun deloc; dar simţim că aceste spirite sînt deosebite, cînd în lipsa unuia sau altuia vedem pe celălalt că lîncezeşte sau se destrăbălează. Înţelegem atunci că „spirit vioi“ este ceva fecund, vesel, închipuitor de forme, individualistic — şi că „spiritul liniştit“ este acel fel deosebit, mai mult grav, fundamental, străbătînd manifestările culturii ca o notă permanentă şi unică. Fiind fecund, spiritul vioi multiplică valorile de linişte, apoi, fiind vesel, le înviorează, le toarnă în forme şi face din ele valori voioase. Dacă cel dintîi ar lipsi, spi-

ritul liniștit n-ar putea produce decît o cultură nivelatoare, tiranică, și chiar îngustă, fără variație și fără pitoresc. „Scolastica“ evului mediu este exemplul acestui nivel de cultură în care liniștita idee creștină nu putu să se multiplice prin vioiciune, să se exprime în formele variate și în pitorescul unei adevărate culturi. Dimpotrivă, cînd numai spiritul vioi ar subzista, am asista la decadența unei culturi, la transformarea ei într-o producție zburdalnică, dar fragilă, fără credință și necesitate. O cultură de madrigale, de forme retorice, de erudiție măruntă și agrementată, ca în vremea umanismului tîrziu.

Știți ce e spiritul vioi ? Dar el nu se poate defini. El este o faptă. El este, de pildă, fapta poetului care scrie *Eneida*. Virgil găsi ideea gloriei romane. O găsi în conștiința contemporanilor, *civis romanus sum*, și în aroganța senatului care întărîtase odată pe Iugurta. Această idee liniștită noi o putem concepe ca pe o idee plată. În cele mai multe capete ea va fi ființat ca o înfrîngere fără orizont și fără originalitate. Dar poetul știu, îmbinînd legenda cu istoria, luminînd legenda printr-o extraordinară semnificație istorică, creînd acea situație deosebit de atrăgătoare în care faptele unui trecut îndepărtat deveneau interesante prin viitorul lor etern : gloria eternă a cetății romane, el știu să ne deie o poemă armonică, originală și interesantă — o valoare plină de voioșie.

O voioasă valoare a fost, de asemeni, și Eminescu. Dar flacăra voioșiei adormi printre urmașii săi. Eminescienii perpetuără tristețile înaintașului; dar fără flacăra voioșiei, tristețea maestrului deveni abia atunci mohorîtă și monotonă sau ipocrită și manierată.

Ce ne-a dat Caragiale, dacă nu reprezentarea unei vieți fără personalitate și adevăr ? Personagiile sale desfășură într-o vorbire îngăimată, făcută din materialul uzat al locurilor comune și dintr-un patos fără sinceritate, cele două idei care stau la baza culturii noastre moderne : ideea națională și problema raportului nostru activ cu Europa cultă.

Toți cunoscătorii realităților românești știu ce apăsătoare au fost, în cursul unui trecut recent, aceste li-

niștite idei ; cum, în lipsa unei voioase libertăți a spiritului, ele s-au întors într-o obsesiune fanatică sau într-o încredere imbecilă, și ce suferință a decurs pentru spiritele personale și critice.

De aceea generația care a ajuns astăzi la conștiința spiritului vioi simte nu numai datoria de a introduce un asemenea spirit printre manifestările prezentului, de a lăsa un loc cît mai mare personalității, invenției, îndrăznelii ; dar și a distinge printre manifestările trecutului toate valorile de îndrăzneală — nu a distruge acest trecut — dar a pregăti din el o voioasă tradițiune. Căci cultura nu este numai ceea ce o fac contemporanii, dar și ceea ce pot moșteni urmașii. Credem, prin urmare, că tradițiunea nu este un act de supunere față de trecut, o amorțire în respect și monotonie, dar un act permanent de revoltă și de independență. Ea este o liberă alegere printre lucrurile trecutului ; constituirea unei table de voioase valori.

Munca aceasta o vor face analiștii generației. Ei nu vor primi, de pildă, ideea națională de cîte ori ea nu va fi reușit să se exprime într-o formă originală ; ei vor prețui această idee numai cînd, depășind liniștea ei, ea va fi devenit plină de noutate și surpriză. Numai lucrul acesta înseamnă ceva și numai pe temeiul său se poate face istoria vreunei ramure a culturii. Istoria literaturii noastre nu poate să fie, astfel, istoria curentelor generale care au străbătut-o, dar istoria manifestărilor particulare în care aceste curente s-au ilustrat. Fanaticii școalelor și ai dogmelor literare vor apare atunci ca agenții unei nivelări și, în slujba celei mai generoase dintre idei, acțiunea lor nu poate duce decît la rezultate inferioare.

Sadoveanu, Galaction și Mehedinți, sau alți scriitori nu ne vor apare atunci interesanți prin împrejurarea de a fi dat o expresie ideii naționale, afirmării naționale ; dar prin *felul* acestei expresiuni. Sadoveanu a individualizat această idee într-o viziune a *temperamentului* român ; a acelui fel excesiv, *dionisiac,* care își conduce pasiunea pînă la limita existenții omenești și pînă

în intimitatea naturii. Afirmarea națională și-a găsit la Galaction o expresiune prin latura ei de cultură. E păcat că acest artist n-are un sentiment mai adînc al vieții fundamentale a sufletului (și, prin urmare, un mai adînc sentiment al motivațiunii), dar întreprinderea sa rămîne unică în literatura noastră prin încercarea de a prezenta delicata complexiune sufletească a omului de cultură autohtonă, orientală și ortodoxă : Acea conștiință rafinată prin introspecție religioasă și cuviința unei vieți ordonată prin ideea creștină, așa precum se înfățișează într-un tip caracteristic : preotul și monahul regiunilor românești. În sfîrșit, un scriitor ca S. Mehedinți dă, în *essai*-urile sale, o expresie interesantă afirmării naționale, asociind două noțiuni deosebite : *etnic* și *etic*. El postulează astfel curăția morală ca rezultînd din funcțiunea neîmpiedicată a rasei — iar istoricul culturii va avea să înregistreze, oriunde, numai noutatea și caracterul, adică forma deosebită a acelei liniștite idei.

Dar acestea sînt numai exemple, printre altele. Analistul pătruns de spiritul vioi va avea să favorizeze înflorirea tipului individualist — și, pretutindeni, predomnirea formei și a caracterului.

Iar cînd acest spirit va izbîndi, vom putea vorbi și de adevărata cultură română așa precum o vede generația căreia lipsa lui îi vestește un adevăr care vine.

Viziunea noastră culturală e o viziune de esteți.

S-a definit cultura ca o „unitate de stil“, noi o vom înfățișa însă mai ales ca o „varietate de manifestare“.

Iar dacă alții vor spune „cugetare activă“, noi vom adăuga „cugetare caracteristică“.

Și pe lîngă ceilalți vom avea dreptatea noastră, căci cultură înseamnă „unitate în varietate“, „cugetare și caracter“, cugetare numeroasă, diversă, vie ; e o întreagă dispoziție de spirit făcută din interes, bucurie, neodihnă, creație.

O lume și facerea ei.

Facerea unei lumi neașteptate, în formele căreia murmură încă viața care, consimțind să se exprime, n-a renunțat la fluența ei.

O lume variată, caracteristică, numeroasă, vie.
Pitorească.
Nu e altceva cultura.
Cultura e o lume pitorească.
Spiritul vioi este creatorul ei.

1921

RADIOFONIE ȘI LITERATURĂ

Radiofonia începe să intre în serviciul culturii. Programele radiofonice, organizate la început după criterii întîmplătoare, se vor sistematiza într-un acord din ce în ce mai bun cu varietatea virtuală a publicului care le ascultă și cu natura interesului lor specific. Numai cînd vom avea emisiuni adaptate publicului radiofonic acțiunea literaturii debitată în fața microfonului va fi utilă, pentru că numai atunci ea va fi interesantă. Interesul presupune însă un schimb sufletesc. Un lucru nu este interesant în sine, ci în raport cu o mentalitate care îl socotește ca atare. Evoluția radiofoniei către scopurile ei de cultură atîrnă, așadar, de o mișcare paralelă în atitudinea publicului, care trebuie să consimtă a primi unda radiofonică nu numai ca pe un obiect de curiozitate, dar ca pe un bun capabil de a fi folosit întocmai ca o carte sau o producție de artă. Să spunem că o astfel de transformare nu s-a desăvîrșit în prezent și că a fost cu atît mai puțin un rezultat al trecutului. Senzația extraordinară pe care au trezit-o începuturile radiofoniei s-a răsfrînt în niște spirite atente mai cu seamă la minunea tehnică. Sunetul care se închega din tăcerea spațiilor, gestul care punea în evidență rețeaua de unde care aleargă la infinit în jurul pămîntului erau niște lucruri atît de tainice și de ciudate încît cuvîntul de lumină și de adevăr pe care aceste unde îl aduceau cu sine putea să rămînă indiferent. Marile descoperiri teh-

nice au însă un adînc epuizabil. Spiritul le acceptă cu ușurință și se obicinuiește cu ele. Minunea intră curînd în rîndul lucrurilor de la sine înțelese. Este probabil că invenția radiofonică va lua curînd aceeași cale fatală a tehnicei și că mentalitatea publică va fi din ce în ce mai dispusă să recepteze nu unda, ci cuvîntul, nu fenomenul tehnic, ci manifestația culturală.

O literatură radiofonică avînd trăsăturile ei caracteristice se va organiza în același timp. De pe acum autorii radiofonici înțeleg că producția lor este deosebită printr-o nuanță plină de însemnătate de aceea pe care ei ar destina-o tiparului. Orice creație literară este făcută în considerarea unui public anumit și n-ar fi posibil ca publicul difuz și nevăzut al radiofoniei să nu imprime marca sa pe producția care îi este destinată. Acest progres în originalitate rămîne însă tot o speranță a viitorului, pentru că în ce privește trecutul se poate spune că radiofonia n-a fost considerată decît ca un mijloc de răspîndire a producției scrise, întocmai cum cinematograful primitiv nu era conceput decît ca o copie a dramei scenice. Care vor fi însă consecințele literare ale radiofoniei ajunsă la conștiința originalității ei ?

Noua literatură radiofonică va folosi un stil deopotrivă de deosebit de cel scriptic și de cel oral. Fraza scrisă, destinată cititorului, oferită unor priviri care o pot relua și pot întîrzia asupra ei, întrebuințează incidente, aluzii și imagini care scapă însă urechii care trebuie s-o prindă din fugă. Stilistica radiofonică va face, așadar, un pas către simplitate, dar nu se va apropia în felul acesta de stilul oral, căci în acesta din urmă sugestia personală a vorbitorului și înzecitele mijloace ale mimicii și intonației sale permit un regim de nuanțe care nu pot fi ale radiofoniei. Cum va fi stilul radiofoniei nu se poate spune amănunțit acum, cîtă vreme modelele genului n-au fost create, dar de pe acum se poate face delimitarea lui mai mult negativă între scriptic și oral, cu un adaus sumar de prevederi relative la formulele succinte și sugestive pe care el va fi nevoit să le întrebuințeze.

Dar cine încearcă o teorie literară a radiofoniei trebuie să mai țină seama de faptul că emisiunea radiofo-

nică nu este aleasă de public, ci oarecum impusă lui. În varietatea nesfîrşită a literaturii scrise, cititorul leagă o tovărăşie cordială cu cartea pe care o alege, din care primeşte o confesiune, în care poate regăsi tonul cu totul personal şi intim al psihologiei sale. Un curent de lirism trece prin temeliile tuturor operelor literare, spunea B. Croce.

Iată însă ceea ce mi se pare menit să se atenueze în producţia radiofonică. Audiţia radiofonică va regăsi cu greutate atmosfera intimă a lecturii, şi împrejurarea nu va putea să nu aibă consecinţe asupra condiţiilor în care se va dezvolta noul gen literar.

Publicul va continua să caute pe calea lecturii o literatură colorată de lirism. Audiţia se va adresa mai degrabă acelei regiuni a spiritului în care indivizii pot coincide. Dacă lirismul nu va putea înflori în condiţia abstractă a radiofoniei, o producţie mai cerebrală va afla aici bune împrejurări de dezvoltare. De pe acum conferinţa instructivă, critica şi eseul au fost singurele genuri solicitate de radiofonie, şi este probabil că şi mai departe ele vor fi acelea cultivate mai cu dinadinsul de către autorii radiofonici.

Genurile propriu-zise ale literaturii frumoase vor putea intra însă şi ele în sfera noii influenţe. Lucrul poate fi prevăzut mai cu seamă pentru literatura dramatică, şi anume într-un sens foarte probabil. Trecînd de la scenă în studio şi în faţa microfonului, drama va trebui să renunţe la peripeţii şi la căile de fapt, pentru a se rezolvi din ce în ce mai mult în conflicte pur psihologice. O dramă care nu poate fi văzută, care nu poate fi decît auzită, nu se va simţi oare atrasă de către nişte teme cu totul interioare ? Teatrul modern s-a dezvoltat în ultimul deceniu într-un fel în care spectacolul, înscenarea, invenţia regizorală, ameninţă să sufoce drama propriu-zisă, evoluţia caracterelor, şi va veni poate un timp în care amatorul care nu va mai putea găsi drama pe scenă se va duce s-o caute în faţa *haut-parleur*-ului.

1929

LIBERTATEA CUGETĂRII

Libertatea cugetării alcătuiește astăzi obiectul unei largi suspiciuni și al unei multiple învinuiri. Cercuri întinse în societățile contemporane par dispuse să renunțe cu inima ușoară la acest bun, pe care trecutul lor nu l-a putut cuceri decît într-un timp foarte îndelungat și cu jertfe care nu se mai pot socoti. Cuceririle spirituale ale Renașterii, luptele Reformei, sacrificiile Revoluției mari, triumfurile științei moderne păreau a garanta pe deplin dreptul fiecărui om de a gîndi liber. Ceea ce a alcătuit altădată ținta unor sforțări eroice și a îngăduit mai tîrziu progrese notorii în ce privește cunoștința teoretică a naturii și ameliorarea soartei omului în mijlocul ei părea a fi un bun adînc înrădăcinat în sufletul omenesc. Pînă la un timp nimeni nu socotea a fi fost în zadar atîta sînge vărsat, exemplul sacrificiului tăcut al atîtor vieți dăruite cercetării adevărului, atîtea minuni ale ingeniului omenesc subtil și profund găsind calea către miezul tainic al lucrurilor. Iată însă că astăzi se poate gîndi altfel! Epocele în care preocuparea acordată clipei de față devine precumpănitoare, din pricina dificultăților de tot felul pe care ea le impune, pot aduce o eclipsă a simțului istoric și o dată cu aceasta o subevaluare a bunurilor pregătite cu sforțări penibile și răbdătoare. În astfel de epoce, adevărul însuși, floarea gîndirii neîncătușate, devine una din valorile mai puțin prețuite, tocmai din pricina solicitărilor pe care timpul le adresează

voinței rapide, hotărîrilor spontane, necesare soluțiilor care nu pot întîrzia. Ființa care se numește „omul de acțiune“, aceea adică în al cărei proces de voință deciziunea precumpănește asupra deliberării, devine mai prețioasă decît cugetătorul, adică ființa în care tocmai deliberarea dobîndește o adîncime și o dezvoltare neobișnuită. Multă lume cugetă astăzi în acest chip. Pentru că vremea pare a ne cere oameni de acțiune, cugetătorii pot să se retragă în culise și libertatea spiritului, fără de care orice cugetare devine imposibilă, poate trece printre grijile noastre mai mici. Se pune însă întrebarea dacă această situație poate fi mai mult decît un provizorat și dacă acțiunea însăși, pentru a nu se transforma într-o impulsie oarbă și inoperantă sau primejdioasă n-are nevoie de luminile călăuzitoare ale gîndirii ? Mai curînd sau mai tîrziu autonomia spiritului trebuie să reintre în drepturile sale. Credința în viitorul civilizației omenești nu poate duce la o altă concluzie.

Dar împotriva libertății de gîndire se mai ridică o învinuire. Libertatea cugetării este una din formele libertății individuale. Cine dorește o gîndire dezvoltîndu-se nestingherită către finalitățile sale o concepe în favoarea individului, agentul psihologic al operațiunii gîndirii. Cugetarea liberă este cugetarea individuală. Se pune atunci întrebarea dacă pluralitatea individualităților nu atrage în mod fatal o pluralitate contradictorie a rezultatelor la care gîndirea ajunge. O veche maximă observă : „Cîte capete, atîtea păreri !“ Nu cumva există prea multe capete ? Nu cumva dreptul individului, chiar ale celui mai neînsemnat, de a-și desfășura cugetarea sa și de a formula adevărul care i se pare mai evident, întunecă fața adevărului adevărat care este unic și strălucește cu o lumină care nu provine din micul focar aprins în mintea oricui ? Ne punem curajos întrebarea. Orice om cuminte va consimți că este lipsită de însemnătate părerea care poate năzări, în cine știe ce complicate probleme de sociologie sau metafizică, insului căruia îi lipsește competința pentru a găsi răspunsul lor. Înțelepciunea ne sfătuiește însă să suportăm și aceste păreri întîmplătoare, miile de enormități care se debitează în conversații și se imprimă în publicații, dacă numai în fe-

lul acesta putem asculta pe genii din cînd în cînd. În realitate, soarta noastră nu este atît de tristă. Progresul specialităților și raționalizarea muncii în raport cu aptitudinile ne lasă să întrevedem o umanitate în care oamenii vor învăța să vorbească despre ce se pricep. Prostia și ușurătatea vor suferi atunci o zdrobitoare înfrîngere! Sentimentul specialităților va atrage după sine și sentimentul ierarhiei lor și disciplinele supreme ale spiritului nu vor mai primi îndrumări de la cei cari nu le pot da.

Să ne oprim însă în fața libertății productive a gîndirii, a autonomiei ei în domeniile științei și ale conducerii sociale. Nu mi se pare nicidecum adevărat că pe aceste tărîmuri cine practică cercetarea liberă o face numai în acord cu dispoziția lui individuală și fără putință de a ajunge la rezultate generale, capabile de a întruni consemnul oamenilor, așa cum trebuie să fie totdeauna adevărul. Cercetarea liberă nu este reluată de oricine de la început. Savantul care se oprește înaintea unei întrebări a specialității lui caută să afle mai întîi ce s-a gîndit și ce s-a cîștigat înaintea lui. Orice cercetare clădește pe o temelie ridicată de alții. Opera științei este în liniile ei mari colectivă. Autorul adevărului este umanitatea. Gîndirea serioasă poate deci rămîne liberă. Încredințîndu-se cugetării sale, savantul, moralistul, politicul, metafizicianul întîlnesc legiunea spiritelor înrudite, și ceea ce ei produc este, de fapt, rezultatul unei colaborări. Gîndirea liberă nu singularizează. Dimpotrivă, ea înfrățește și unifică. Nu este mai adevărat nici că desfășurarea neîncătușată a gîndirii ar închide pe om în cercul strîmt al diferenții lui individuale. Legile gîndirii logice au un caracter de universalitate și necesitate care nu poate fi tăgăduit. Adevărul este ca lumina soarelui: razele lui ne scaldă pe toți deopotrivă. Este apoi sigur că gîndirea aspirînd spre universalitate se dezvoltă mai bine în cadrul individualității. Gîndirea societăților a fost totdeauna mai particulară decît a indivizilor. Colectivitățile permanentizează totdeauna puncte de vedere mai particulare, rutine înrădăcinate, reprezentări speciale, dar puternice prin trecutul lor. Cine dorește deci adevărul

universal trebuie să lase un loc liberei cugetări individuale, care are mijloace de a-l găsi.

În sfîrșit, trebuie amintit că cine seamănă neîncrederea față de libertatea tuturor de a cugeta o face desigur pentru a cîștiga mai mult pentru propria sa libertate. Mi se pare chiar că nu există dușmani ai cugetării libere, ci numai dușmani ai cugetării libere a altora și fanatici ai propriei lor libertăți de cugetare. Lumea de azi care cu ușurință crede a se putea lepăda de acest vechi bun al societăților noastre ar face bine să se oprească în fața unor astfel de considerații. Puțină zăbavă nu strică nimănui. Să ne grăbim încet !

1934

FOLCLOR

O vizită la Institutul de Folclor din București și convorbirea cu învățatul lui director adjunct, Mihai Pop, m-au pus în fața unor interesante probleme ale științei și mi-au prilejuit bucurii de artă. Folclorul a trăit multă vreme ca o ramură a științelor filologice. Un document folcloric era un text, studiat din punctul de vedere al motivului și al circulației acestuia, al legăturii lui cu unele împrejurări sociale și istorice, ca atestări de limbă. Se examinau procedeele lirice, narative și dramatice, formulele inițiale, finale și cele de legătură, epitetul stereotip, introducerea unui episod prin întrebare, vorbirea directă și dialogul și alte detalii ale tehnicii literare, deși observațiile stilistice mi se pare că ocupau, în cercetarea mai veche, un loc mai puțin întins decît acel deținut de celelalte probleme. Textul folcloric era rareori cules direct de cercetători; el provenea mai adesea de la informatori și ajungea pe masa de lucru a studiosului, rămas savant de cabinet și cercetător de arhivă. Cînd citești vreuna din colecțiile vestite, ale lui Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, Jarník-Bîrseanu, Gr. Tocilescu și alții, pierzi din vedere că piesele înregistrate acolo sînt producții în același timp literare și muzicale. Cercetarea folclorică muzica'ă decurgea alături, fără legătură cu studiul filologic. In :resul muncii științifice pe teren a echipei de treizeci și patru de anchetatori, care lucrează actualmente l Institutul de Folclor, sub conducerea compozi-

torului Sabin Drăgoi, constă în faptul de a fi îmbinat cele două fire ale științei mai vechi, restabilind unitatea vie a manifestării folclorice. S-au deschis astfel perspective noi, neparcurse încă în întregime, dar către adîncimea cărora am putut strecura o privire în timpul celor cîteva ceasuri cît am stat sub vraja vechilor producții artistice ale poporului.

Arhiva Institutului de Folclor cuprinde șaizeci de mii de discuri și douăzeci de mii de manuscrise ale vechilor folcloriști. Este un material enorm și care va mai fi îmbogățit. Acest material dă măsura exuberanței cu care folclorul românesc trăiește încă, în timp ce, în alte țări, arta populară este pe cale să dispară și să se adăpostească în ultimul ei locaș, în arhive și muzee. Va veni o vreme cînd procesul acesta se va repeta poate și pentru noi. Mihail Sadoveanu a exprimat această părere, cu prilejul sărbătoririi lui. O dată cu marile progrese, în momentul de față, ale răspîndirii științei de carte, perspectivele invenției folclorice par închise. O baladă, o doină, tipărite și transmise prin carte, sînt sustrase călătoriei lor din gură în gură și îmbogățirii obținute în timpul acestei călătorii. Imobilitatea literei tipărite va ucide mobilitatea invenției folclorice. Pe de altă parte, nu se cuvine a înțelege poezia populară ca pe o creație mnemotehnică? Fapte memorabile, a căror amintire merită să fie păstrată, erau încredințate tradiției orale, care se folosea de muzică, de ritm, de rimă, ca de tot atîtea mijloace care înlesnesc procesul fixării și reproducerii unor amintiri. La ce bun să recurgem însă la aceste mijloace, de ce să culegem amintirea unor fapte din vechile cîntece, dacă însemnarea lor mult mai exactă poate fi regăsită în cărțile de memorie și de istorie? Literatura scrisă și știința vor ucide legenda. Sadoveanu a atins pe scurt unele din aceste idei și le-a exprimat cu melancolie. De curînd a închipuit povestirea despre cineva care, trăind ca proscris în munți, după ce săvîrșise o faptă penală, coboară din nou printre oameni, după mulți ani și în zilele noastre, și constată mari și adînci prefaceri printre care și dispariția cîntecului popular. Este subiectul unui roman nou al lui Mihail Sadoveanu, care poate să nu fi ieșit încă din faza elaborării.

S-ar putea ca lucrurile să se întîmple așa cum a luat cunoștință de ele eroul lui Sadoveanu, dar, deocamdată, folcloriștii din București constată viața încă destul de intensă a folclorului nostru. Cîntecul bătrînesc este plîns de vreo sută de ani. Îl prohodea Barbu Lăutaru : „Eu mă duc, mă prăpădesc, ca un cîntec bătrînesc“. În realitate, el a dispărut aproape cu totul în Moldova ; dar în cîmpia Dunării, într-o zonă care începe de la Calafat, înconjoară Bucureștii, dar se pierde către munți și către Milcov, el este încă viu. Știu să-l cînte țărani, dar mai cu seamă lăutari. Anchetatorii Institutului de Folclor au descoperit rapsozi ai cîntecului bătrînesc plini de vigoare și care îl zic cu un deosebit talent.

Ascult cîntecul unuia din aceștia, înregistrat pe bandă de magnetofon. Este balada lui Iovan Iorgovan. Viorile preludează cu dulceață. Apoi se aude o voce bărbătească. Ascult povestirea cîntată și sînt cu totul fermecat de frumusețea timbrului bogat, de chipul în care cîntărețul atacă fraza muzicală, de alternarea melodiei cu recitativul, de felul în care acesta trece din nou spre melodie, prin reluarea plină de emoție și duioșie a ultimului vers din partea recitată, „băsnită“. Dicțiunea rapsodului este cît se poate de clară și expresivă. Ascult povestirea cu interes și emoție, așa cum au ascultat-o și oaspeții la mesele mari de nuntă, unde aceste producții erau cîntate de obicei. Nu-mi sună vocea ostenită a unui bătrîn. Este vocea unui bărbat tînăr. Aflu că este a unui lăutar în vîrstă de vreo patruzeci de ani. S-a format deci de curînd, a stat în școala meșterilor lui pînă mai ieri și va transmite arta lui încă tînără mai departe. Ascult apoi un basm din Moldova. Povestitorul are mare haz. Cîtă vreme citeam vechile basme în culegerile lui Pop-Reteganul, Sbiera sau alții, exista bănuiala că culegătorii le vor mai fi poleit. Este destul de greu să deslușim partea folcloristului și a autorului în opera lui Anton Pann și Petre Ispirescu. Acum ascult însă un povestitor popular incontestabil. Urmăresc formele lui de limbă, zicerile lui tipice, felul în care își compune povestirea. Mă interesează melodia rostită a debitului său, în care se disting unități ritmice, felul cum își transformă vocea după personajul dialogului reprodus de el. Așa vorbește

un moșneag supărăcios, o babă sîcîitoare, un biet călugăr care suferă de foame și urît în pustietate. Aș vrea să fie de față unii dintre actorii teatrelor noastre, pentru a primi lecția acestui artist. Îmi pare rău că nu-l văd și că nu pot decît bănui expresia, mimica, gesticulația lui. Am spus, adineauri, că meritul folcloriștilor bucureșteni este de a fi restabilit în studiul lor unitatea poetic-muzicală a operei folclorice, pe care ei o pot privi din dubla perspectivă a filologului și muzicografului. Dar această unitate este mult mai vastă. O manifestare folclorică nu este numai o bucată literară cîntată ; ea e și jucată. Cine va studia pe rapsod și pe băsmuitor ca actor ? Cine va observa și descrie felul în care dau ei o întrebuințare tuturor mijloacelor lor fizice, pentru a acorda viață unui cîntec, unui basm, unui colind ? Pînă acum folcloriștii au studiat un text literar sau un cîntec, apoi un text literar cîntat. Dar sfera de probleme a folcloristului va trebui să se lărgească, pentru a-și pune noile întrebări de estetică ale dicțiunii, ale jocului dramatic, ale întregului om care cîntă, povestește și joacă. Știința folclorului nu este deloc la sfîrșitul delimitării obiectului său. Întrevăd perspectivele ei viitoare și urmăresc ipoteza drumurilor ei de aici înainte.

Ascult și un colind și un bocet din Maramureș. Acesta din urmă este o lungă alcătuire poetică cîntată pe un motiv muzical compus din puține sunete. Pare arhaic. Îl cîntă o soție la moartea soțului. Cîntăreața nu este o bocitoare profesională ; este o ființă care trăiește o pierdere dureroasă. Cum a găsit-o pregătită trista împrejurare pe nevasta din Maramureș ? Mihai Pop mă lămurește : s-a pregătit din vreme pentru toate împrejurările dureroase, de cînd era copilă, după cum a învățat de la maică-sa să coasă sau să gătescă. Îmi place explicația. Știința artistică a ritualului este un element al cuviinței, al unei educații bine și complet întocmite. Îmi spun apoi că toate circumstanțele mai de seamă ale vieții țăranului se dezvoltă în forme artistice. Cultura artistică a poporului este foarte vie.

1956

SERBĂRI LA NĂSĂUD

S-a adunat toată lumea din Năsăud, în frunte cu elevii și profesorii școlilor. A venit mulțime de oameni din toate satele grănicerești, îmbrăcată în costumele locului, bărbații cu sumane și șerpare, nevestele și fetele cu cămăși și fote înflorite. Fetele au cosițe împletite astfel încît dau impresia unei minuțioase broderii. Au apărut flăcăi pregătiți să joace dansul călușarilor, cu clopoței aninați de glezne și cu mari, cu fantastice cozi de păun înfipte în panglica pălăriei. Am văzut și călăreți pe cai albi, amintind pe junii Brașovului. Erau și mulți intelectuali, scriitori, profesori și studenți ai Universității din Cluj. Bucureștii trimiseseră un alt grup de studenți universitari, cu conducătorii lor din corpul didactic. Toată lumea aceasta roia pe străzile Năsăudului, pe cîmpia din preajma vechiului liceu unde învățaseră altădată Coșbuc și Rebreanu, pe bănci rămase neschimbate de-atunci. S-au adunat cu toții, în fine, în curtea din fața școlii, unde trebuia trasă pînza care învelea bustul de bronz al lui George Coșbuc, opera sculptorului Corneliu Medrea. Solemnitatea dezvelirii bustului s-a săvîrșit în sunetele de trompetă ale pionierilor. Apoi, pe tribuna instalată alături, s-au perindat oratorii, reprezentanți ai comitetului de inițiativă a serbărilor, autoritățile orașului și ale regiunii, oaspeți veniți din alte părți, vorbind în numele instituțiilor de cultură care au ținut să ia parte la aceste serbări. La urmă au citit discursu-

rile lor doi țărani mai în vîrstă, unul din Hordou, locul de naștere al lui Coșbuc, celălalt din Prislop, unde fusese văzut copilărind „domnișorul Liviu", fiul învățătorului. Au fost vorbitorii cei mai interesanți. I-am văzut urcînd scările tribunei, așezîndu-și pălăria pe podiu, căutînd filele discursului în portofoliile lor, apoi citindu-le. Am auzit cuvinte simple și nemeșteșugite, ieșite din gîndul și din pana lor, dar pline de miez și rostite cu liniște și siguranță. Erau oameni din vechea generație, poate din rîndurile bunicilor tineretului adunat acolo. Reprezentau tradiția cu legămintele ei. Știau să vorbească despre împrejurări mai vechi, de cînd fiul preotului Sebastian dădea primele semne ale darului său, de cînd tînărul Rebreanu nu se răzlețise încă de leagănul nașterii și al primelor lui experiențe. Am văzut lacrimi strălucind în mai multe priviri, și cei care i-au stat deaproape lui Rebreanu, soția lui, cele trei surori ale scriitorului, doamnele Hulea, Strat și Schuster, și-au înclinat frunțile împovărate de emoție.

Pe urmă, am vizitat cu toții sălile memoriale consacrate lui Coșbuc și lui Rebreanu. Cele dintîi au fost deschise publicului încă din 1954 și ele cuprind unele amintiri rămase de la poet, foi manuscrise, diferitele ediții ale operelor, fotografii ale scriitorului, ale prietenilor și rudelor lui. Apare de mai multe ori fotografia lui Alexandru, fiul, a cărui pierdere a pricinuit poetului o durere niciodată învinsă. Cu ajutorul fotografiei înviu imaginea din trecut a tînărului cu frumoasă statură, cu părul abundent, cu ochi mari, adînci și negri, cu modelajul puternic al figurii. Cele două camere care adună amintiri de la Coșbuc nu alcătuiesc propriu-zis un loc de studiu, o arhivă, cît un popas al pietății.

Dincolo, în camera consacrată memoriei lui Liviu Rebreanu, se pot vedea multe obiecte în legătură cu viața și creația scriitorului. Trec prin fața lor, privind fotografiile maestrului și ale prietenilor lui, operele lui traduse în mai multe limbi, o bibliotecă cu o parte din cărțile lui, masa lui de lucru, micile obiecte care nu-l părăseau niciodată. Aceste piese vor putea fi înmulțite, deși nu cu manuscrisele scriitorului, intrate în posesiunea Academiei R.P.R., prin darul doamnei Fanny Re-

breanu, și nici cu jurnalul lui intim, ținut la zi în timp de mai mulți ani, dar care nu va putea fi dat la iveală decît după treizeci de ani de la moartea scriitorului. Pe un soclu înalt, aflu documente de mare însemnătate : sentința de condamnare la moarte a lui Emil Rebreanu, fratele mai mic al lui Liviu, devenit, sub numele de Apostol Bologa, eroul romanului *Pădurea spînzuraților*. Sînt acolo și trei scrisori ale lui Emil, trimise surorilor la Budapesta și la Bethlen. Una din ele, iscălită de cadetul Emil Rebreanu și trimisă surorii Livia, mărturisește adînca depresiune a tînărului care trăia tragedia pregătirii luptei împotriva propriului său neam. Sub data de 10 martie 1916, Emil scrie : „Scumpă Livie ! Tu aștepți, eu aștept și nici unul nu primim nimica. Mi s-a schimbat adresa, mi s-a schimbat sufletul și aș vrea să nu mai fiu ! Sînt și eu cu o cătană mai mult, dar mai încolo nimic. Vei vedea și veți ști voi toți într-o zi că eu nu mai sînt. Tu-mi esti cea mai dragă din lume și totuși... Ție nu pot să-ți dau ce-aș vrea, pentru că soarta altcum voiește... Sînt slab, mizerabil, pentru că nu pot face ce voiesc... Nu întreba motivul, nu întreba de ce-mi vreau sfîrșitul, nu întreba de ce mă mănîncă atît de mult dorul după voi, ori după moarte !... Zilele grele mi se spălăcesc din minte, dar și visurile mi s-au șters... iar eu am rămas fără trecut și fără viitor și fără căpătîi. Atît. M-am săturat de toate și de viață. Cu bine : Emil." A doua scrisoare, adresată altei surori, dar făcută pentru a fi citită de toți membrii familiei, este iscălită de tînărul devenit acum sublocotenent și care se desemnează pe sine sub numele enigmatic „Ubald". Familia suportase vizita polițienească a jandarmilor „cei cu pene". Este recomandată tăria sufletească. Scrisoarea, o carte poștală, este datată din 8 mai 1917 : „Dragii mei ! Am tot amînat mersul meu în vreun spital, dar acuma nu mai pot. Mîine plec, deocamdată la Csikszereda, iar de-acolo mai departe, nici eu nu știu unde. Pe Ghilu aduceți-l acasă, dacă se poate. Aicea mi s-a spus ce v-au făcut acasă cei cu pene și m-or întrebat despre toate. O porcărie fără seamăn, dar las' să-și facă pe voie ! Voi scrie mai mult cînd voi avea adresa stabilă. Multe mi se dau în viață de cap, dar trebuie să fim mai tari decît aceste

mici obstacole ridicole. Pînă la o lungă, lungă revedere, vă sărut cu drag pe toți, «Ubald».“ Ubald anunță, la 10 mai, în cuvinte învăluite, hotărîrea de a trece munții: „Scumpă Miți! Ți-am trimis o corespondență în 8 l.c., nu știu dacă ai primit-o. Mîine merg mai departe. Poate să nu vă scriu mai multă vreme, dar să nu fiți îngrijorați de soarta mea. Am să mi-o fac eu cum voi ști mai bine. Micile neplăceri trecătoare să nu vă ațîțe, căci n-are înțeles. Rămîneți cu bine! Și te sărut cu dor, «Ubald».“ A doua zi, la 11 mai, Emil este arestat și, după alte trei zile, este executat în urma unei proceduri foarte rapide. Privesc fotografia lui Emil deasupra soclului pe care sînt expuse, sub cristal, zguduitoarele lui misive. E un copilandru, îmbrăcat în uniformă de licean și care seamănă destul de mult cu Liviu. Printre scrisorile acestuia din urmă, una de cîteva rînduri fixează momentul descoperirii mormîntului lui Emil cu o înfiorare care nu l-a părăsit niciodată și din care a rodit una din operele lui cele mai puternice.

Ne adunăm, pentru a prînzi în marea sală festivă a liceului, înaltă cît două etaje, cu mari ferestre, cu un rînd de arcade plate în partea ei superioară. Sîntem cu toți împreună bucuroși de această adunare, animați de cordialitatea simțită totdeauna în sărbătorile Ardealului. Intelectualii cei mai înalți ai Universității din Cluj și țărănimea locului se găsesc bine împreună, căci formează aceeași lume, prin înrudirile lor, printr-un sentiment puternic al comunității naționale. Diferențierea socială a acestor intelectuali, unii din ei însemnați oameni de știință sau artiști de seamă, s-a produs prin gradul mai înalt al culturii și prin talent, nu prin acumulare de bunuri materiale. Ardealul n-a avut o burghezie prea dezvoltată, deși tipul burghez, directori de bănci, avocați, oameni de afaceri n-au lipsit din peisajul social al Ardealului. În locurile de vază, totuși, s-au ridicat mai cu seamă cei înzestrați cu învățătură înaltă și cu daruri deosebite ale spiritului. Așa s-a întîmplat și cu George Coșbuc, cu Liviu Rebreanu, reprezentanți deopotrivă ai acelei lumi care alcătuiește o bază atît de solidă a democrației noastre.

Acei dintre oaspeții Năsăudului care s-au putut duce la Prislop, comuna natală a lui Rebreanu, au găsit acolo locurile așa cum sînt descrise în *Ion* și pe cîțiva din eroii, în carne și oase, ai acestei cărți renumite. Noi ne-am dus la Hordou, în satul lui Coșbuc, care astăzi îi poartă numele. Este o așezare omenească situată între dealuri înalte, în apropierea munților, cu perspective deschise către plaiurile urcînd spre înălțimi. Printre casele curate, cu gospodării bine rînduite, una din ele, unde poetul a văzut lumina zilei, s-a transformat într-un mic muzeu, cu piese care întregesc materialul informativ și evocator din sălile de la Năsăud. Statul, prin reprezentanții lui în regiune, a susținut și crearea acestui loc de pelerinaj. Alt bust al poetului, mai mic, stă de veghe la poarta fostei case a preotului Sebastian. La cîțiva pași se găsește moara locului, cu roata mișcată altădată de repedele pîrîu care coboară din munți. A cîntat-o poetul, și oamenii din Hordou știu lucrul acesta. Satul este plin de membri ai familiei Coșbuc, rămași muncitori ai pămîntului. Vrem să privim mai de aproape omenirea locului. Găsim tineretul adunat pe un tăpșan, în jurul unui păr bătrîn, la hora de duminică. Fete și băieți înainte de vîrsta militară joacă dansurile lor, în sunetele viorii cam răgușite, susținută de cadența insistentă a basului. Este un tineret deosebit de frumos și grațios, corpuri zvelte, trăsături regulate și fine, chipuri pline de viață, vestminte curate și împodobite. Se lasă seara și aerul devine rece acolo, în preajma munților. Ne grăbim să regăsim Someșul, pe care-l vom urma mai departe pînă la Cluj. Ducem cu noi, după această zi de însuflețire, amintiri pline de farmec și trimitem, în gîndurile noastre, binecuvîntări pentru această lume a lui George Coșbuc, a lui Liviu Rebreanu.

1956

DIACUL MIHAI DIN MOLDOVA

O antologie a poeziei maghiare, publicată în 1954, reproduce în șirul bogatelor opere lirice, coborîtoare în timp pînă în veacul al XIII-lea, cîntarea unui poet care ne interesează în mod deosebit, deoarece numele unei părți a țării noastre intră în compoziția numelui lui. Este vorba de cîntarea *Diacului Mihai din Moldova*. Nu se știe nimic altceva despre acest poet decît ceea ce ne povestește el singur în cîntecul lui. Manuscrisul operei a fost găsit pe paginile goale ale unei tipărituri de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, cînd se pare că a trăit și autorul. Un diac este, în accepțiunea limbii vechi, un cărturar, un om de carte, un studios și chiar un student. Eminescu folosește cuvîntul într-una din strofele *Umbrei lui Istrate Dabija Voievod* din postume :

Răpiți paharele cu palma,
Iar pe pahar se strîngă pumn
Și să cîntăm cu toți de-a valma :
Diac tomnatec și alumn.

Eminescu își închipuia deci, la curtea domnilor Moldovei, prezența unor grupuri vesele de diaci, cum au existat și în Apus, pe lîngă multe curți de stăpînitori feudali, ca oaspeți întîmplători, în eternă rătăcire pe drumurile lungi ale țării. Tipul acestor studenți vaganți sau goliarzi, poeți și muzicanți, coboară dintr-o lungă tradiție, căci epoca lor de glorie coincide cu secolul al XII-lea

și al XIII-lea, de cînd datează și numeroasele manuscrise ale operelor lor latine, studiate de erudiți cu interesul de a descoperi în ele una din formele protestului social al vremii. Cu timpul, o dată cu înlocuirea limbii latine prin limbile naționale, în toată producția literară a Apusului și a Europei centrale, poezia goliardică dispare, dar se menține figura poetului rătăcitor venit din lumea școalelor, tipul unei boeme medievale care stăruie pînă în secolul al XV-lea și căreia îi aparține încă François Villon. Un astfel de poet vagant, un astfel de diac, cum se spunea în părțile ungare și la noi, este și Mihai din Moldova. În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, specia poetului vagant dispăruse în Apus, înlocuită de aceea a poetului umanist, adeseori un mare senior, cum a fost Pierre de Ronsard. Chiar în prima jumătate a acestui secol, Pierre Gringoire n-a putut fi chiar un poet înfometat și în zdrențe, cum ni-l înfățișează Hugo, în *Notre-Dame de Paris*, dacă ne gîndim la patronajul pe care i-l acordă Ludovic al XII-lea, la bătrînețea lui pioasă pe lîngă Antoine, duce de Lorena. Ungaria era însă o țară în care formele feudale ale vieții se păstrau cu mai multă vigoare, încît este explicabil faptul că, în jurul anului 1580, au mai existat figuri literare ca aceea a lui Mihai din Moldova.

Cîntecul lui Mihai este narațiunea lirică a întîmplărilor lui jalnice și grotești, într-o existență mult încercată. Umblă cu sacul gol, mănîncă adesea iarba verde a cîmpului, e acoperit cu zdrențe, îl rod păduchii. Cînd apare la curtea domnilor și este poftit în frumosul lor cerdac, pentru a-și zice cîntecele vesele, adeseori îl mănîncă spinarea. Cîntărețul se cuvine să înveselească pe domni, iar dacă nu-i arde de cîntec este bătut în hazul general, de la care se abțin frumoasele domnițe miloase. Poetul este mîndru prin credința, prin fidelitatea lui față de acei cu care s-a legat prin inima sa. Altfel are o capacitate enormă a îngurgitării, pe care o dovedește cînd deșartă o teacă întreagă umplută cu vin. Cînd părăsește curtea domnilor, nu-i merge mai bine. Gospodarii îl hrănesc numai cu ridichi, cu saramură și zeamă de varză.

Rămîne cu toate acestea vesel, fără teamă, şi-i place să-şi amintească de rătăcirile lui. Într-un rînd a fost zidar, dar s-a îmbolnăvit şi a zăcut şapte zile cu mari fierbinţeli. La Kosice a fost olar. A fugit apoi la Tokai, unde găsise de lucru. Auzise că bate războiul undeva prin ţară. Porneşte deci în Ardeal, cu traista de gît şi sabia ruginită la şold. Trecînd prin Sebeş, hangiul din mijlocul pieţii îi face semn să intre, dar este jefuit de bani. Ajunge într-o duminică la Satu Mare, unde găseşte o gazdă bună, care-i fură însă calul. Întîlneşte acolo alte pramatii, deopotrivă cu el, pe Barlobas botosul, pe Fabian cel jegos, care-i smulg traista cu pîine. La Cluj vede grîu frumos şi se gîndeşte c-ar face o bună negustorie dacă l-ar duce pe cîmpul de luptă, la Pata. De unde să ia banii pentru a-l cumpăra ? Se înhăitează cu arţăgosul Lucaci, cu tînărul vagabond Ianoş, hoţi de meserie. Pierde toţi banii la cărţi şi, pentru a scăpa de hangiul care-l ţinuse pe mîncare şi băutură, îi aruncă sutana în cap şi o ia la sănătoasa. Îl chinuieşte foamea, dar se ruşinează să cerşească şi se mulţumeşte să ridice ce cade de la mesele altora. Ştie să scrie frumos, este un diac : dar slova nu este răsplătită. Cere să i se dea de băut ; ar mînca o bucată de friptură rumenă. Nimeni nu-i întinde nimic. Trecerea lui e pretutindeni tapajoasă. Îşi schimbă mereu locul aşezării şi cîntecul lui se înalţă din această existenţă de om rătăcitor prin hanurile, pe drumurile Moldovei, ale Ardealului, ale Ungariei.

Cine să fi fost acest Mihai ? Un moldovean, un ciangău ? Este, în tot cazul, un reprezentant al acelei boeme intelectuale specifice feudalităţii şi care ne vorbeşte îndeajuns despre soarta oamenilor de carte în vremea lui. Dar cîntecul lui, conţinînd atîtea detalii despre moravurile timpului, ne aduce în faţă portretul unui om care, mărturisindu-se cu o sinceritate care nu vrea să ascundă nimic, manifestă un simţ al individualităţii, acea pornire de a se înţelege şi de a se portretiza în care simţim spiritul Renaşterii. Goliarzii nu cîntaseră în acelaşi fel. Diacul Mihai este deci un tip social medieval, cu sufletul unui om din Renaştere. Seamănă mai mult

cu François Villon și l-am apropia de picarii spanioli ai secolului său dacă nu și-ar nara singur aventura. Este, în același timp, un produs al contactelor dintre țările noastre și Ungaria, neîncetate de-a lungul veacurilor.

1957

ION CREANGĂ

Ion Creangă împlinește, la 1 martie, 120 de ani. Este o vîrstă frumoasă, pe care n-o ating mulți scriitori. Nenumărați mînuitori ai condeiului din generația lui Ion Creangă s-au transformat în năluci de fum și ceață, în timp ce el, autorul *Amintirilor*, al *Soacrei cu trei nurori*, al lui *Harap-Alb*, al lui *Ivan Turbincă*, al lui *Moș Nichifor Coțcariul* și al atîtor altor basme și povestiri, ne adună mereu în jurul lui, pentru a-i asculta rostul lui cel dulce și înțelept. Este adevărat că nu-l mai întîlnim în carne și oase, rătăcind pe străzile Iașului, în hainele lui preoțești sau în cele de tîrgoveț, cînd a lepădat rasa preoțească și potcapul ; nu mai auzim că a tras cu pușca în ciori și că a fost la teatru, înfrîngînd canoanele, nu-l mai vedem pe prispa bojdeucii din Țicău, răsfățîndu-se în lunga-i cămașă țărănească cu rîuri și deșertînd dintr-o dată o cofiță de vin amestecată cu apă, nici așteptînd necăjit mușteriii în debitul de tutun care i se concesionase pe strada Primăriei, după ce a trebuit să iasă din tagma preoțească, nici înfruntînd consistoriul și sinodul în numele „demnității de om", al „independenței, sincerității și onestității". Nimeni nu va mai fi elevul lui în școala primară ieșeană, unde aplica metode pedagogice atît de inteligente și atît de originale. Nimeni nu-l va mai vedea înaintînd pe străzi, întîrziind în fața unui pahar de vin la Bolta Rece, dispărută și ea, în tovărășia unui tînăr cu plete stufoase, cu ochii adînci, fratele

Mihai, Mihail Eminescu. A dispărut omul atît de original şi atît de viu sau, mai degrabă, a rămas numai amintirea uneia dintre figurile boemei ieşene, care, după 1870, dădea un caracter atît de atrăgător societăţii intelectuale a vechii capitale a Moldovei, dar s-a menţinut în toată prospeţimea ei o operă nu prea întinsă, dar atît de bine clădită, cu puteri de seducţie atît de neatinse de vreme încît simţim mereu îndemnul să ne apropiem din nou de ea.

S-a întîmplat cu această operă un lucru de mirare, vrednic să fie meditat. Printr-unele trăsături ale figurii sale de scriitor, Ion Creangă stă într-un anumit interval al drumului care duce de la folclor la creaţia cultă şi individuală. Ne întrebăm mereu cine sînt autorii basmelor, ai colindelor, ai baladelor populare, ai doinelor? Sînt fapte de invenţie, tîlcuri şi expresii atît de surprinzătoare în toate acestea încît ne spunem că, desigur, un artist cu o mare înzestrare le-a născocit şi am dori să cunoaştem pe acest artist. Ştim apoi că toate creaţiile poporului, transmiţîndu-se din gură în gură, s-au îmbogăţit în fiecare din aceste etape, dar că unele din ele au fost desigur mai fecunde, au avut la îndemînă dotaţia unui artist mai mare. Am dori să-l cunoaştem şi pe acesta, deoarece impresiile noastre literare nu se desăvîrşesc decît atunci cînd ajungem să ne reprezentăm omul şi epoca prin opera scriitorului. Mi se pare că împrejurarea aceasta a devenit foarte rară în multe din literaturile străine, unde distanţa dintre creaţia originară a folclorului şi transcripţia ei s-a lungit din cale-afară şi unde aceeaşi creaţie a încetat de multă vreme să mai fie îmbogăţită. La noi însă, în literatura română a secolului al XIX-lea, ne-am bucurat de privilegiul de a dispune, în cîteva cazuri, de cunoaşterea destul de apropiată a cîtorva din verigele intermediare ale lanţului de povestitori populari care ne înfăţişează, într-o formă oarecum concretă, procesul de clădire prin secole al basmelor, al snoavelor. A fost cazul lui Anton Pann, al lui Ion Creangă, într-o măsură mai restrînsă al lui Petre Ispirescu. Toţi aceşti scriitori sînt naturi populare, care prin felul lor mintos, prin prezenţă de spirit, prin jovialitate, ne fac să ne reprezentăm destul

de limpede cum vor fi fost înaintașii lor din toate secolele anterioare, primii creatori ai folclorului și continuatorii lor cei mai înzestrați. Un Ion Creangă, un Petre Ispirescu, un Anton Pann vor mai fi existat în Moldova, în Muntenia, în celelalte regiuni românești și cu multe sute de ani înainte, dar felul lor uman și temperamental a devenit evident pentru noi abia prin amintitii lor strănepoți din secolul al XIX-lea.

Cînd apărea Ion Creangă, adus de Mihail Eminescu în cercul „Junimii", pentru a-și spune snoavele lui, rîsul asistenței era atît de puternic încît se cutremurau pereții, după cum își amintește Iacob Negruzzi. Domnii de la „Junimea", care vorbeau franțuzește și nemțește între ei, aveau cultură și gusturi delicate, consimțeau să primească această baie de umor popular, ca într-o societate de bărbați care, chiar cînd sînt foarte bine crescuți, acceptă să descindă pentru o clipă de la nivelul convenienței. Înțelegem bine ce se petrecea, în aceste cazuri, la „Junimea" cînd citim în *Amintirile* lui Iacob Negruzzi această însemnare semnificativă : „Și cînd aducea în «Junimea», scrie Negruzzi, cîte o poveste sau o snoavă și mai tîrziu cîte un capitol din *Amintirile* sale, cu cîtă plăcere și haz ascultam sănătoasele produceri ale acestui talent primitiv și necioplit". Sănătoase ? Da. Dar primitiv, necioplit ? Să vedem.

S-a întîmplat ceva ciudat în momentul cînd, după stăruințele lui Eminescu, Creangă a început să aștearnă pe hîrtie basmele și povestirile sale. A apărut un scriitor foarte scrupulos, supraveghind toate detaliile expunerii sale, trăind „chinurile stilului", „*les affres du style*", despre care vorbise cam în aceeași epocă Gustave Flaubert. Înainte de a-și încredința operele tiparului, el le citește cu grai viu, după cum făcea și Flaubert, pentru a prinde cu urechea justețea cadențelor și pentru a urmări pe figura femeii lui, Tinca Vartic, efectul povestirii sale. După ce operele lui apar în *Convorbiri literare*, nu le consideră deloc ca niște producții încheiate, de care s-ar putea dezinteresa, ci le recitește și le amendează, purtat de aceeași dorință de perfecțiune, care nu

putea fi nicidecum a unui talent primitiv și necioplit. Ciopleala schiței primitive s-a făcut, mai întîi, în mintea sa, a continuat pe manuscrise și pe textul tipărit, cu îndîrjirea unei conștiințe artistice atît de delicate încît povestitorul, care s-a hotărît tîrziu să încredințeze hîrtiei o parte, desigur restrînsă, a depozitului imaginației sale, a continuat să fie mai preocupat de desăvîrșirea operei sale decît de sporirea ei. Creangă a scris într-o epocă scurtă, abia opt ani, de la 1875 la 1883, și a manifestat aceeași conștiință de artist care a fost a generației sale, a lui Eminescu, a lui Caragiale, a lui Slavici, generația clasicilor români. Ceea ce a rezultat a fost o operă de un perfect echilibru. Compoziția fiecăreia din bucățile sale este desăvîrșită, manifestă o convergență fără lacune a tuturor efectelor, se exprimă pe alocuri în fraze de structură savantă, cu multe determinări, pe care le ritmează și le încheie, adesea, în unități metrice ușor de identificat, în clauzule ca ale istoricilor și ale oratorilor antichității. Își individualizează imaginile și transcrie cu mare adevăr vorbirea personajelor în dialoguri. Țara veche trăiește aievea în atîtea din povestirile lui, și atitudinea lui față de trecut, în *Amintiri din copilărie*, arată acea dezinteresare a memoriei, acea pornire de a recuceri trecutul care nu este a omului primitiv. Nu, nu, n-a fost nici primitiv, nici necioplit. A fost un mare artist, unul din cei mai mari ai literaturii noastre.

Deci, desprins din lungul șir al talentelor populare care au creat, în timp de veacuri, folclorul țării, făcîndu-ne să înțelegem prin temperamentul lui felul de a fi al acelor binecuvîntați creatori ai trecutului, el nu s-a desprins din rîndurile lor pentru a-i anula, ci pentru a-i încununa. Sute de ani de mînuire a expresiei artistice au dus, în cele din urmă, la putința folosirii ei celei mai riguroase. Momentul acesta a devenit vizibil și uimitor, prin rezultatele lui, la Ion Creangă, într-o măsură superioară lui Anton Pann, lui Petre Ispirescu. În Ion Creangă poporul a devenit artist suveran. Este o împrejurare la care reflectăm neîncetat, observînd procedeele de compoziție, mijloacele de stil, construcția

personajelor și a situațiilor, răsfrîngerea realității contemporane în opera sa, înmulțind adică notele menite să întregească studiul care ne lipsește încă, acela despre arta literară a lui Ion Creangă, unul din cei mai desăvîrșiți artiști literari români.

1957

PROGRESE

Prieteni de la o revistă literară mi-au cerut să-mi spun părerea despre progresele culturii în cei zece ani ai Republicii. Cineva a venit să-mi pună întrebări și aștepta de la mine o înșirare de nume de autori și de titluri de opere. În astfel de împrejurări nu sînt însă un tip colocvial. Mie îmi trebuie reculegerea chiliuței mele, în fața paginii albe:. sfinxul care n-a sfîrșit să mă devoreze în timpul anilor numeroși de cînd mă opresc zilnic înaintea enigmelor lui. Nu ignorez tot ce s-a făcut în domeniul științelor naturii și ale omului, al artelor, al literaturii, al învățămîntului, dar mie mi se pare mai important a spune ceva despre creșterea nivelului general de cultură al țării. Căci la ce ar fi folosit atîtea titluri noi de cărți, în tiraje atît de mari, atîtea noi biblioteci, muzee și școli, atîtea publicații periodice de toate specialitățile, o difuzare a clasicilor români și străini fără precedent în trecut, o extindere atît de mare a rețelei teatrale, cinematografice și radiofonice dacă n-am observa o schimbare în mentalitatea generală a țării.

Fenomenul spiritual cel mai important al primului deceniu republican a fost răspîndirea masivă a culturii în popor și, prin urmare, ascensiunea acestuia către cultură. Pentru a înțelege aceasta, trebuie să trăiești aici, să călătorești în țară, să pătrunzi în fel de fel de medii și să vorbești cu oameni de felurite categorii. Am învățat de multă vreme să ascult nu numai ce mi se

spune, dar și cum mi se vorbește, să notez trăsăturile în acompaniament ale rostirii, semnificațiile care nu sînt adresate, dar însoțesc vorbirea. Este ticul meu de cercetător al expresiei literare. Deci cînd mi se întîmplă să ascult, cu atîta plăcere, pe oamenii simpli, constat îndată dispariția formelor aberante și semidocte ale exprimării, progresul incontestabil al corectitudinii în vorbire, o structură lexicală nu numai mai adecvată, dar și foarte bogată. Am stat de vorbă cu muncitori de la Reșița și cu țărani și pot spune că, mai ales în tineret, diferențele nu sînt prea mari față de felul rostirii intelectualilor cu studii universitare de la București, Iași și Cluj. Limba literară se găsește într-un moment important al difuzării ei, pe care-l recomand lingviștilor, pentru a-l studia cu metode exacte. Dialectologii și cercetătorii graiurilor regionale trebuie să se grăbească cu lucrările lor, căci pe toată aria țării înving formele mai înalte ale culturii, sistemul acesteia de idei, de cuvinte, de forme, de construcții. Cînd mi se înfățișează un tînăr venit din munții Maramureșului sau din lunca Prutului sînt aproape sigur că-l voi auzi vorbind ca la postul de radio București sau ca în cărțile Editurii de Stat.

Constat cu același prilej îmbogățirea generală a cunoștințelor. Observ mai întîi dezvoltarea culturii sociale și politice. Evoluția socială a țării este astăzi mai bine cunoscută. Chiar informația politică internațională a devenit mai completă. Cînd, dintr-un motiv oarecare, mi-a scăpat o telegramă din Thailanda sau n-am parcurs încă ultimele discursuri de la O.N.U., aflu ceva despre acestea de la șoferul de taxi pe care îl observasem citindu-și ziarul, în timp ce aștepta în stație. Preocuparea socială și politică a țării este astăzi foarte vie și ea se îndestulează din profuziunea izvoarelor existente. Informația socială și politică nu este numai bogată, dar clară și bine stăpînită. Tipul arhaic al lui Jupîn Dumitrache, comentînd articolul de ziar în tovărășia prietenului său Ipingescu, sau discuția lui Lache și Mache despre „lacuna“ sistemului nostru penal au dispărut astăzi cu totul. Oamenii știu bine despre ce vorbesc și se exprimă judicios și cu demnitate.

Trăiesc în mijlocul tineretului universitar și acesta pune, desigur, probleme dintre cele mai importante aceluia care deține o parte cît de mică a răspunderii publice. Ce pot spune despre acest tineret? Fiecare tînăr dorește să-și asigure astăzi un anumit grad de tehnicitate în vreuna din ramurile ocupațiilor omenești. A pătruns și s-a răspîndit ideea că succesul vieții atîrnă de buna stăpînire a unui domeniu de cunoștințe și îndemînări. Voi declara deci arhaic tipul tînărului care aștepta ascensiunea lui de la protecția politică a unui notabil. În partea cea mai bună a tineretului nostru, observ o modestie și o seriozitate care lipseau, adeseori, altădată. Ca unul care urmăresc de mulți ani tineretul, pot spune că întîmpin din ce în ce mai rar figura studentului boem și anarhic, pretențios și confuz. Mi se pare că asist la o altă gradație a vîrstelor. Cu cei douăzeci de ani ai săi, mi se înfățișează adesea un om matur, o minte limpede, o conștiință gravă, pătrunsă de îndatoririle sale. Nimeni nu-și ascunde lipsurile și limitele lui ; înfumurarea este în descreștere, și unul din lucrurile care îl mișcă mai mult pe profesor este atunci cînd i se cere, așa cum mi se întîmplă mereu, un plus de lămuriri, dezvăluirea unui domeniu socotit necesar de acest tineret dornic să înainteze către țintele cele mai înalte ale culturii. Este limpede că o astfel de studențime are dreptul la cadrele didactice cele mai bune, la programele cele mai raționale, la cele mai favorabile condiții de formație.

Am trecut cu toții prin ani de frămîntare, inerenți începutului unei orînduiri, și inteligența, ca și seriozitatea țării au făcut considerabile progrese. Ni s-au pus la dispoziție noi și numeroase izvoare de cultură. Țara le-a utilizat din plin. Învățații, scriitorii, artiștii, profesorii, toți creatorii bunurilor culturale pot recunoaște aici rezultatul cel mai însemnat al străduinței lor.

1957

ISTORIA CULTURII

La U.N.E.S.C.O. se lucrează o *Istorie a dezvoltării culturale și științifice a omenirii*, într-o lungă serie de volume. Cel dintîi a fost comunicat comisiilor naționale, pentru ca savanții tuturor țărilor să-și facă observațiile, cel puțin în legătură cu partea referitoare la împrejurările țării și poporului lor. Nu știu dacă titlul acestei mari opere de sinteză, redactată de numeroși colaboratori, este cu totul potrivit, deoarece știința face parte din cultură, și desemnarea ei specială în titlu poate surprinde. Dar poate că această accentuare a științei vrea să arate numai partea mai întinsă care va fi acordată expunerii progreselor ei: o împrejurare care ar imprima marca ei întregului și ar sta în tradiția lucrărilor de același fel, făcute altădată.

Ideea de a înfățișa laolaltă și în legăturile lor toate cuceririle de cultură ale omenirii a apărut destul de tîrziu. Este, de fapt, o idee a secolului al XVIII-lea, deși încercări de sistematizare a culturii omenești în opere cu caracter enciclopedic, dar foarte îndepărtate de ce va deveni înțelegerea modernă a istoriei, au apărut încă din primele secole ale evului mediu, în lucrări ca ale lui Isidor din Sevilla (sec. al VII-lea) și Hraban Maurus (sec. al IX-lea). Era, de altfel, firesc să fie așa, deoarece primele veacuri ale culturii creștine impun ideea umanității, nu numai ca o calitate morală, cum apare la antici, de pildă la Cicero, dar și ca ansamblul tuturor oameni-

lor, al tuturor raselor și popoarelor, în munca lor comună de cultură.

Simțul istoric s-a dezvoltat însă cu mari dificultăți și cu o mare întîrziere. Instituțiile feudalității au avut o viață lungă și păreau atît de bine asigurate încît, în lungul lor răstimp, mintea omenească a fost mai puțin înclinată să reflecteze la schimbare și la progres. Această din urmă idee se impune însă gînditorilor veacului care se pregătea să prăbușească feudalitatea, și, în acest scop, cugetele cele mai luminate ale secolului al XVIII-lea devin atente la însumarea continuă a cuceririlor rațiunii omenești, menite să asigure în fine libertatea, egalitatea și frăția dintre oameni. Din aceste atitudini ale spiritului apar lucrări ca : *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* al lui Voltaire, *Essai d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* al lui Condorcet, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* ale lui Herder.

Romantismul a avut în bună parte un program de cultură opus iluminismului înaintaș. Totuși, ideea de a prezenta dezvoltarea spiritului omenesc în diferitele lui domenii alcătuiește fondul însuși al marilor sinteze filozofice ale idealismului romantic, de pildă ale aceleia a lui Hegel, în *Filozofia istoriei*, dar și în totalitatea operelor acestuia. Cînd romantismul ajunge însă la sfîrșitul programului său, marile sinteze istoric-culturale devin mai rare. Pozitivismul, care se impune după mijlocul secolului trecut în toate disciplinele, încurajează mai mult harnica și minuțioasa strîngere de fapte ale trecutului decît conexarea lor în mari sinteze filozofice. Știința istorică modernă s-a dezvoltat în paguba filozofiei istoriei, devenită de la un timp o disciplină puțin reprezentată. S-au înmulțit în schimb istoriile interne, acele consacrate unui singur domeniu al culturii : filozofiei, literaturii și artei, dreptului, religiei, economiei, limbii, moravurilor etc., dar se pierdea din vedere legătura dintre aceste diferite domenii și a tuturor împreună cu dezvoltarea societății. Cînd mi se întîmplă să consult vreuna din cele mai renumite opere mai noi de istoria filozofiei burgheze sau a literaturilor din aceeași zonă, rămîn uimit cît de mic este locul acordat dezvoltării globale a culturilor în legătura lor cu societatea.

De la un timp s-a încercat să se remedieze neajunsul acesta în operele de morfologia culturilor, din rîndul cărora s-a desprins sinteza lui Spengler, atît de citită acum vreo treizeci de ani. Dar Spengler și numeroșii cercetători care aparțineau aceleiași direcții, mai ales în Germania, au înțeles diferitele culturi, ale antichității mediteraneene, ale Orientului apropiat sau îndepărtat, ale Europei medievale sau moderne, ca pe niște totalități unitare, marcate de un stil omogen, dar fără legătură între ele. Întreaga morfologie a culturilor s-a constituit în opoziție cu ideea de progres, care stătea la baza sintezelor de filozofia istoriei din epoca iluministă și chiar din aceea romantică. Procesul istoric era prezentat acolo lipsit de orice sens, și operele inspirate de această concepție sfîrșeau în pesimism, de pildă în acea prorocire a dispariției culturii europene care a surprins atîta în cartea lui Spengler.

Astăzi par a se fi întrunit condițiile pentru a se încerca o nouă sinteză a istoriei culturii, lipsită de neajunsurile manifestate de cercetarea mai veche. Mai întîi, s-a constituit un orizont mondial, care lipsea altădată. Deșteptarea națiunilor care au trăit pînă mai ieri sub apăsarea colonială le-a ajutat să dobîndească o nouă și mai vie conștiință a tradițiilor lor și s-o manifeste în fața întregii omeniri civilizate. Cultura omenească scoate astăzi la iveală un conținut mult mai bogat. În interiorul ariei devenite atît de întinsă a culturii mondiale au circulat întotdeauna influențele reciproce, schimburile de bunuri culturale, și este de presupus că, în cadrul devenit mai larg al lumii moderne, se va înțelege mai bine unitatea culturii omenești.

În al doilea rînd, sîntem în măsură să pricepem mai bine astăzi comunicarea dintre diferitele domenii ale culturii, unitatea lor în munca globală a omenirii. Ne găsim într-un moment de transformare a concepțiilor omenești, cu repercusiuni în toate direcțiile. Nimeni nu mai poate rămîne cantonat în specialitatea sa cînd marile descoperiri moderne ale fizicii, ale biologiei, ale științelor spiritului impun noi reprezentări despre lume și

viață. Fiindcă orice om de cultură de astăzi cîștigă un nou punct de vedere al totalității, vom cere istoriei să ne arate mai lămurit efortul de ansamblu al culturilor în tot trecutul lor. Nu se mai poate studia istoria ideilor desprinsă de aceea a științelor particulare, a artei, a concepțiilor religioase etc., deoarece în fiecare moment al trecutului, la fiecare nivel al dezvoltării lor, societățile omenești au rezolvat aceeași temă în diferitele domenii ale creației. Democrația ateniană, tragedia greacă, sculptura lui Fidias și Policlet, filozofia lui Empedocle și a sofiștilor alcătuiesc o unitate, se leagă prin relații mai adînci, pe care istoria trebuie să se priceapă a le pune în lumină. Cîteva decenii mai tîrziu, o dată cu reînvierea tiranilor în toate punctele teritoriului grec, o dată cu hegemonia spartană și cu creșterea puterii macedonene, tabloul se schimbă : este vremea idealismului și a eticii rigoriste a lui Platon, a sintezei enciclopedice a lui Aristoteles, a statuilor și construcțiilor colosale de la Halicarnas și Atena, a lui Hercules Farnese și a grupului Niobidelor. Cercetarea în noul spirit lucrează cu o categorie istorică și literară care nu mai poate fi nesocotită : portretul epocilor, prezentarea acestora ca o totalitate vie.

În fine, viața socială atît de activă a popoarelor moderne, în luptele lor pentru libertate și dreptate, înviorează sentimentul finalității procesului de cultură în tot trecutul omenirii. Ceea ce popoarele actuale doresc să obțină pentru ele corespunde unor năzuințe care vin din trecutul cel mai îndepărtat. Evident, nu trebuie să cădem în iluzia naivă că oamenii din veacurile sau mileniile anterioare, în diferite puncte ale pămîntului, au gîndit ca oamenii de azi. Ideea de progres este o cucerire relativ nouă. Totuși, procesul de constituire a omului, degajarea lui din animalitate, extragerea din fatalitatea naturii, extinderea și îmbogățirea conștiinței, ascensiunea spre condiția umană a fost un proces care a putut stagna, a cunoscut retrogradări, nu s-a desfășurat cu simultaneitate în toate regiunile lumii, dar care, privit în liniile lui mari, a regăsit mereu posibilitatea continuării lui.

Orice sinteză de istoria culturii trebuie să pună în lumină această continuitate.

Iată ce cred că se poate aștepta de la marea lucrare pusă la cale de U.N.E.S.C.O., unde este de nădăjduit că spiritul investigației celei mai riguroase a faptelor se va îmbina cu reflecția filozofică asupra lor.

1958

NIVELUL CIVILIZAŢIEI

Într-o însemnare, mă bucuram de ivirea unor construcţii armonioase pe locurile unde fuseseră altădată buruieni şi necurăţenii. Puneam în legătură acest fapt al creaţiei cu indispoziţia simţită de mine, şi desigur de alţii, cu care priveam mai înainte urîţenia locurilor astfel înlocuită. Dar casa n-a fost ridicată de mine şi nici pentru nevoile mele. N-am avut nici un amestec în punerea la cale şi nici în reuşita acestei construcţii, în faţa căreia îmi place să mă opresc acum pentru a-i admira liniile frumoase, justele proporţii. Şi totuşi, împreună cu acei care au simţit suferinţa urîtului şi dorul frumuseţii, cred că avem dreptul să ne considerăm oarecum la originile, chiar îndepărtate, ale acestei creaţii. Cineva mă întreabă în ce fel înţeleg acest lucru ?

Activitatea fiecărui cetăţean este mărginită. Ocupi un singur loc în vasta reţea profesională a ţării. Mînuieşti ciocanul sau condeiul, azvîrli sămînţa grîului în pămînt, legi coardele viţei, demonstrezi în faţa elevilor tăi teoremele geometriei, ciocăneşti toracele bolnavului, alegi culorile pe paletă şi le aşterni apoi pe pînză, pentru a arăta cum trece lumina prin cristal şi cum stăruie pe faldurile şalului de mătase, pe blana vînatului uşor. În jurul tău se desfăşoară munca altor oameni, a unor şiruri nesfîrşite, treziţi în zorii zilei de grijile lor, înapoiaţi acasă cu suspinul ostenelii. N-ai nici o putinţă să influenţezi fapta tuturor acestora, uneori nici s-o

judeci și s-o apreciezi. Adesea, cînd te poartă valul unei bunăvoințe foarte largi, te mîhnești simțind că vrei atît de mult și poți atît de puțin. Partea cea mai întinsă a creației publice se face fără tine, fără știința și în lipsa ta. N-ai aflat că oameni s-au adunat și au împărțit rolurile unei trebi, au intrat într-o rînduială și din fapta lor conjugată apar acum bunuri de consum, ale cunoașterii sau ale contemplației. Cîntărești acum bunul cel nou, îl aprobi sau l-ai fi vrut altfel. Dar nu-l suporta ca pe un destin, căci chiar fără voia ta exiști oarecum la originea lui și, într-un anumit fel, ești răspunzător de alcătuirea și valoarea lui.

Fiecare om este liber să stabilească în cugetul și simțirea lui un nivel al civilizației. Poți fi insensibil, nepăsător sau resemnat, suportînd noroiul mahalalei tale, gropile în caldarîm, lepra fațadelor, mormanele de gunoaie. Nu te sinchisești de ele, trăiești în familiaritate cu hidosul, ba chiar ai o ascunsă afecțiune pentru el, pentru că îl sporești prin fapta neglijentă și iresponsabilă. Dar ai învățat ceva carte, te-ai lăsat mișcat de exemplul ordinii, al curățeniei și al frumuseții, ai devenit mai sensibil, îți murmuri nemulțumirea, ești mai activ, nu eziți să ameliorezi un aspect și să oferi semenilor tăi darul propriei tale creații, ordonate, pline de acuratețe, armonioasă. Pe un plan mai înalt al exigenței, vrei adevărul în științe, frumosul în artă, politețe și omenie în relațiile sociale. Ești un factor de înaintare al civilizației.

În ce chip propriul nivel de civilizație poate deveni al altora, al tuturor ? Lupta este destul de grea, pentru că răul este mai ușor decît binele, se întocmește pe o cale mai lesnicioasă. Îți este mai la îndemînă să improvizezi neglijent decît să studiezi și să execuți cu atenție, să urmezi o tradiție decît să te ostenești pentru o inovație, să renunți decît să creezi, să te reprimi decît să te exalți. Lenea, deprinderea comodă, oroarea răspunderii, toate formele inerției sau ale blazării te trag în jos. Te înalță iubirea care a scînteiat în tine pentru formele mai înalte, mai drepte și mai pure de viață, pentru ceea ce-ți apare bun și frumos, *Kalokagathie*, în tine și-n alții, pornirea sprintenă și activă, curajul gîn-

dirii și al faptei. Ești un om al viitorului, al progresului. Chiar o realizare oricît de modestă, dacă este mai bună decît alta din jurul tău sau din trecut, posedă o forță incontestabilă — prestigiul ei. Nu există suflet oricît de ordinar sau de brutal care să nu se rușineze de sine în fața exemplului mai înalt. Puterea răului este masivă, oarbă, distructivă. Este și foarte activă. Avem de ce să ne temem de ea. Polifem este în stare să ne înghită toate turmele și pe cîțiva din noi împreună cu ele. Puterea binelui pare la început mai slabă, pentru că nu lucrează decît prin ceața mîhnirii, apoi prin scînteierea privirii inteligente, prin surîsul bunătății. Îndepărtează ceața, fă a ta această privire, împodobește-te cu acest surîs. Dă-le urmări. Întrupează-le în materia lumii. Creează în tine și răspîndește în juru-ți exigența și pilda nivelului mai înalt al civilizației. Este o parte din ceea ce poți face pentru frații și copiii tăi.

1958

DICȚIONAR LITERAR

Se pune la cale, într-o editură, un dicționar literar. Lucrări de același fel au apărut numeroase în alte țări și au avut acolo, și continuă să aibă, o semnificație pe care opera pregătită la noi trebuie s-o aibă în vedere. Dicționare literare, în forma unor culegeri de biografii sau în aceea a unor însemnări cronicărești de date privitoare la opere, uneori însoțite de comentarii filologice sau istorice, au alcătuit prima formă a istoriei și criticii literare. Înainte de a se ajunge la istoria și critica literară modernă, adică la disciplinele care studiază operele și autorii în legătura lor evolutivă și în dependența lor de întreaga dezvoltare a societății, apoi în valoarea și mijloacele lor artistice, studioșii și curioșii de literatură au trebuit să se mulțumească cu inventare mai mult sau mai puțin erudite de opere și autori, însoțite de unele comentarii. Așa s-a procedat la sfîrșitul antichității în operele bibliotecarilor din Alexandria și Pergam, în ultimele secole ale imperiului roman, în evul mediu creștin și în epoca Renașterii. Aceste opere, cataloage de biblioteci, așa-zisele *canoane*, indice și didascalii, culegeri biografice, apoi elogii academice și panegirice au transmis datele care au intrat în sintezele istoric-literare mai noi. Toate aceste lucrări ale erudiției au slujit ca izvoare ale cercetării, care și-a schimbat fundamental fața îndată ce științele literare au început să lucreze cu categoriile istorice și estetice mai noi. Critica și istoria li-

terară modernă, în felul în care le înțelegem astăzi, sînt, de fapt, creații ale secolului al XIX-lea, produse ale istorismului acestui secol și ale înțelegerii formate în romantism despre individualitatea operelor de artă.

Se înțelege că, o dată cu apariția și dezvoltarea acestor discipline, interesul vechilor indice literare a scăzut. Cunoașterea unor opere sau a unor autori desprinși din seria lor istorică este o cunoaștere imperfectă. Niciodată informația unui dicționar nu va putea înlocui înțelegerea, mult mai adîncă, mijlocită de expunerea istorică, în sintezele ei și, mai cu seamă, în monografiile ei istoric-literare. Totuși, mai ales faptul că atitudinea istorică modernă cere punerea în relație a unui număr imens de fapte literare pentru priceperea fiecăruia din ele a refăcut însemnătatea dicționarelor literare. Nimeni nu poate stăpîni astăzi, după evoluția milenară a literaturii și după pătrunderea în circuitul mondial a creației din toate țările lumii, întreaga materie de opere și autori a omenirii întregi. Simțim nevoia să ne adresăm necontenit unei opere lexicografice, pentru a completa lacunele de informație, devenite mai mari prin însuși faptul extinderii orizontului nostru. Ba chiar această nevoie a crescut prin sporirea conștiinței unității de cultură a lumii. Voi da un singur exemplu în această privință, pe acel al cărților noastre poporane, pe care nimeni nu poate spune că le cunoaște cu adevărat dacă nu ajunge să identifice izvoarele lor, aparținînd adeseori teritoriului literar extraeuropean, apoi itinerariul lor în cele mai diferite literaturi străine, pînă la reapariția lor cu note distinctive în propria noastră literatură. Pentru stabilirea unei rețele atît de întinse și atît de bogate, existența unei serioase opere de informație, în care să poată fi cu ușurință găsite toate trimiterile necesare, a devenit un instrument indispensabil de studiu, cu condiția ca el să fie utilizat cu conștiinciozitate, de cercetători serioși. Căci noile dicționare literare, apărute într-un număr atît de mare în diferite limbi străine, înseamnă o mare ușurință pentru cercetare, dar pot deveni și o primejdie pentru ea : primejdia de a înlocui studiul exact și onest cu improvizația superficială. Mă tem că, astăzi, cînd în bibliotecile noastre pătrund atî-

tea instrumente noi de informaţie, vor apărea şi numeroşi comparatişti de calitate dubioasă, adică dintre acei care se vor simţi ispitiţi să înlocuiască cunoaşterea directă şi amănunţită a textelor cu informaţia de-a doua mînă asupra lor. Dar dacă această primejdie poate fi evitată, dicţionarele literare sînt utile şi este bine să ne stea la îndemînă.

Îmi închipui că redactorii dicţionarului literar pregătit la una din editurile noastre vor avea să aleagă între un dicţionar de opere şi unul de autori. Este incontestabil că un dicţionar de opere, de tipul aceluia realizat în italieneşte de editorul Bompiani, poate lua o formă analitică pe care n-o pot niciodată realiza dicţionarele de autori. Acestea din urmă pot însă înfăţişa expuneri sintetice, rămase în afară de posibilităţile celor dintîi. S-ar părea că în realitatea literară avem de-a face numai cu opere individuale, dar între diferitele opere ale aceluiaşi autor există multiple relaţii, un mod al lor de a se condiţiona după succesiunea lor în timp şi înlăuntrul structurii morale a scriitorului, tot atîtea aspecte care nu pot fi luate în considerare decît în cadrul tratării monografice a diferiţilor autori. Noţiunea literară de *autor*, deosebită de noţiunea exclusiv biografică, este un produs al generalizării, al unei coborîri spre esenţial, pe care n-o atinge niciodată simpla analiză a operelor. Cred deci că, în lucrarea care se pregăteşte, va trebui să se găsească mijlocul echilibrării punctului de vedere sintetic cu cel analitic, dîndu-se un dicţionar de autori şi opere, mai degrabă decît unul de opere şi personaje, aşa cum a făcut Bompiani. Practic, lucrul va fi destul de greu, dar el poate fi rezolvat prin stabilirea listei autorilor care pot fi trataţi numai sintetic şi a acelora ale căror opere urmează să fie înfăţişate analitic. Îmi va ajunge să citesc un singur articol despre Ronsard, dar voi dori ca, după ce voi parcurge articolul general despre Rousseau, să găsesc analiza *Confesiunilor*, a lui *Émile* a *Noii Eloize* sau a *Contractului social.* Îmi va fi suficient un articol despre Bolintineanu, dar voi dori un articol separat despre *Luceafărul* sau despre *Sărmanul Dionis.*

Nevoia de a echilibra sinteza cu analiza va pune pe redactori în fața unor importante probleme de istorie și estetică literară. Mai întîi, ce înseamnă un scriitor mare, adică unul care se cuvine a fi studiat atît în profilul sintetic al personalității și activității lui, cît și în perspectiva analitică a diferitelor lui opere? Dintre acestea merită toate o tratare analitică? Nu cred. Îmi este necesar un articol despre *Contractul social* al lui Rousseau, dar nu și unul despre *Le Devin du village* al aceluiași autor. Se pune astfel problema așa-ziselor opere reprezentative.

Problemele analizei sînt apoi deosebite atunci cînd este vorba de o operă narativă, de una dramatică și de una lirică. Cred că redactorii lucrării în pregătire se vor opri adesea în fața problemei metodelor analizei literare. În fine, toate aceste întrebări cer răspunsuri diferite, după cum este vorba de literaturile străine sau de literatura română, care, prin interesul ei special în ce ne privește, modifică perspectiva în care urmează a fi studiată.

1958

MUNCA ELIBERATĂ CA FORȚĂ A CIVILIZAȚIEI

Cele șapte minuni ale lumii, după o sistematizare grecească tîrzie: Piramidele Egiptului, grădinile suspendate ale Semiramidei și zidurile uriașe ale Babilonului, Colosul care străjuia portul din Rhodos, statua lui Jupiter Olimpianul, templul Dianei din Efes și mormîntul regelui Mausoles din Halicarnas, au fost înfățișările lumii care au izbit mai puternic imaginația popoarelor antice. Nu este oare semnificativ că atunci cînd au vrut să grupeze laolaltă toate aspectele văzute, capabile să provoace gradul suprem al uimirii, oamenii nu le-au ales din creațiile naturii, ci din acele ale civilizației materiale și ale artei? Bolta înstelată, oceanul tălăzuitor dincolo de coloanele lui Hercule, peșterile cimeriene, culmile neguroase ale Caucazului, oceanul urlător către ultima Thule, întreaga desfășurare a naturii imense sau dezlănțuite înspăimînta sau strivea pe omul vechi, în timp ce produsele muncii, prin reprezentarea puterii însumate din efortul colectiv al maselor omenești, nășteau în sufletul lui acea uimire amestecată cu venerație, sentimentul minunilor realizate de om. Natura poate fi temută, dar numai omul poate fi admirat în operele lui. Omului i se adresa deci cîntarea lui Sofocles, în *Antigona*: „Lumea este plină de minuni, dar nimic nu este mai minunat ca omul. Aleargă cu vîntul în pupă de-a lungul mării înălbite, peste valurile mugitoare, și zeitatea neînvinsă, de-a pururi neistovitul pămînt, purtător de seminţe, este

în fiecare an răscolit de fierul plugurilor, la care înhamă caii."

Ce gîndeau însă masele sclavagiste despre munca lor ne-o arată limbile vorbite de ele. Munca, în grecește *ponos*, în latinește *poena*, înseamnă și cazně, chin. Acel care trăia numai din munca lui era apoi pentru reprezentanții aristocrațiilor antice un *banausos*. Platon, înfățișătorul cercurilor nobiliare ale Atenei, arăta dispreț acelora care, neputîndu-se consacra filozofiei, artei și conducerii statului, erau robiți de munca lor. În zadar Hesiod, țăranul beoțian, vestise cu secole înainte că „munca nu aduce nimănui rușine" și că rușinoasă este numai trîndăvia, disprețul pentru muncă stăruiește în toate documentele literare ale vremii, ieșite din cercurile care, neluînd parte la efortul colectiv al muncii, înțelegeau numai să-l exploateze și să-l folosească.

Oamenii au călătorit departe, pe uscat și pe mări, și au ajuns a cunoaște întregul chip al planetei noastre, i-au scormonit adîncurile și au scos la lumină toate bogățiile ascunse în ele, au acoperit pămîntul cu holde nesfîrșite, cu grădini îmbălsămate, au azvîrlit poduri peste fluvii, au străpuns munții, au tăiat drumuri, au zidit orașe împodobite cu palate, cu monumente de artă. Rezultatele muncii sînt nesfîrșite; civilizația este totalitatea lor. Dacă într-unul din locurile arheologice, devenite atît de numeroase în țara noastră, ridici din brazdele pămîntului răvășit un ciob de oală, afli în el un om care a muncit odată. Nu este nevoie însă să mergi atît de departe. Tot ce ne înconjoară în satele și orașele locuite de noi și tot ce ne ajută să trăim și să ne bucurăm de viață, utilul și frumosul, ce ne este necesar și ce ne prisosește sînt deopotrivă produsele muncii omenești. Ba mai mult decît atît. Oamenii au ajuns să vorbească atunci cînd muncile comune au creat și nevoia comunicării dintre ei. Dacă oamenii gîndesc cu claritate, dacă așteaptă efectele care izvorăsc din cauze, dacă grupează lucrurile în clase generale, în noțiuni, și pe acestea le leagă în judecăți, toate mijloacele și toate procedeele inteligenței au apărut din lupta omului cu materia, din pornirea de a o stăpîni și de a o conforma după nevoile lui. Ne-a arătat-o Marx în *Capitalul*:

„Munca este în primul rînd un proces între om și natură, proces în care omul mijlocește, reglementează și controlează prin acțiunea sa proprie schimbul de materii dintre el și natură. El însuși întîmpină materia naturii ca o forță naturală. Forțele naturale care aparțin trupului său, brațele și picioarele, capul și mîna, el le pune în mișcare pentru a-și însuși materia furnizată de natură într-o formă utilă propriei sale vieți. Acționînd prin această mișcare asupra naturii exterioare și modificînd-o pe aceasta, el modifică în același timp propria sa natură."

Dar, deși întreaga civilizație a omului și chiar însușirile lui mai înalte sînt produsele muncii, acestea n-au putut atinge toate posibilitățile lor. S-au opus două motive, pe care dezvoltarea societății a ajuns să le lămurească. Mai întîi, nu toți oamenii au participat la procesul muncii, o parte din ei trăind din efortul prestat de alții. Pe de altă parte, într-o lungă epocă, oamenii n-au fost pătrunși de conștiința valorii și demnității umane a muncii. Ceva din disprețul sau, cel puțin, din nesocotirea muncii ca forță constitutivă a civilizației s-a transmis de la exploatatorii muncii sclavagiste pînă în epocile moderne. Se înțelege că dacă toți oamenii ar fi luat parte la opera de stăpînire a naturii și dacă toți aceștia ar fi lucrat cu conștiința nobleții menirii lor rezultatele civilizației ar fi fost și mai generale și mai înalte. Socialismul înlătură, în momentul de față, aceste două cauze ale întîrzierii civilizației, desființînd exploatarea, chemînd pe toți oamenii la activitate creatoare și înzestrîndu-i pe toți cu înalta conștiință a misiunii lor în muncă. Din acest punct de vedere se poate spune că socialismul reprezintă una din cele mai adînci reforme morale pe care omenirea le-a trăit vreodată.

Ne putem închipui acel timp, poate nu prea îndepărtat, cînd toți oamenii, punînd facultățile, pregătirea și energia lor în slujba creației colective, cu mîndrie pentru rolul ce le revine în viața societății și cu iubire pentru opera întreprinsă, vor descătușa întregul dinamism al muncii, vor schimba fața lumii în țările lor și o vor înălța pentru toate împreună. Din gruparea entuziastă a tuturor oamenilor în jurul temelor creației se pot

spera și alte rezultate, ușor de întrevăzut de pe acum. Căci dacă, în lungul trecut al omenirii, calitățile intelectuale ale ființei umane s-au dezvoltat din lucrarea de transformare creatoare a materiei, noile relații de muncă, obținute de socialism, vor modifica și tipul ei moral, înzestrînd-o cu simțirea solidarității față de întreaga omenire muncitoare și cu iubirea păcii, adică a acelei rînduieli în legăturile dintre popoare prielnice, ba chiar indispensabile faptei de creație.

Sînt gînduri asupra cărora este potrivit să medităm în ziua sărbătorească a muncii, în ziua de 1 Mai.

1959

POEZIE CHINEZĂ

A apărut, într-o a doua ediție, îmbogățită, antologia de lirică chineză a lui Eusebiu Camilar. Cea dintîi, ne spune tălmăcitorul, „a aflat destulă iubire în rîndurile cititorilor, așa încît cărticica s-a trecut ca iarba". Este o știre care ne bucură și nu ne surprinde deloc. Poezia lirică a chinezilor este una dintre cele mai atingătoare ale lumii. Glasul ei a fost auzit însă destul de tîrziu de popoarele europene. A trebuit să treacă aproape un secol de cînd Voltaire deschisese o zare către literatura chinezilor, prin tragedia în versuri *l'Orphélin de la Chine* (1755), adaptată după Ki Kiun-siang, un autor al veacului al XIII-lea, pînă cînd să fie găsit un drum și către lirica chineză. Acest drum l-a aflat printre cei dintîi orientalistul și poetul Fr. Rückert, care dă, în 1833, traducerea germană a lui Și-King, cartea tradițională de cîntece a Chinei. Tălmăcirea lui Rückert s-a bucurat de o largă răspîndire și este probabil că această tălmăcire, împreună cu toate celelalte ale poetului și învățatului german, din literatura indienilor, iranienilor și arabilor, căzînd în mîinile lui G. Coșbuc, a produs în opera acestuia din urmă atîtea rezultate, încît studiul sectorului oriental în poezia lui Coșbuc, neîntreprins pînă acum, va trebui făcut de cineva care stăpînește toate izvoarele. Un început a fost executat de profesorul Th. Simensky de la Iași, autorul unei recente gramatice sanscrite, care a identificat de curînd izvoarele *Antologiei*

sanscrite a lui Coşbuc. Cine va face acelaşi lucru pentru izvoarele persane şi chineze ale poetului nostru? Lucrarea merită a fi încercată, pentru că este menită a pune în lumină una dintre laturile talentului lui Coşbuc : poet obiectiv, dublat de un erudit mereu atent la toate ecourile poeziei universale și care, alegîndu-le după tendinţele lui sociale şi afinităţile lui poetice, se realiza pe sine în materia întregii literaturi a lumii.

Un îndemn ca al lui Coșbuc revine acum în activitatea lui Eusebiu Camilar, care, părăsind la răstimpuri lucrările lui narative mai întinse, a dat traduceri atrăgătoare din *Tristia* ale lui Ovidius, din lirica chineză. Prilejul acestor tălmăciri din urmă a fost oferit scriitorului de o călătorie în China, unde s-a dus nu numai cu ochii avizi de a vedea, dar și cu urechea dornică de a prinde cîntecul poeziei chineze și ecourile unei civilizaţii atît de adînc coborîtoare în trecut încît cine se lasă ademenit de ele pătrunde în sfera îndepărtată, dar atît de luminoasă, a începuturilor omenirii.

Eusebiu Camilar își însoţește antologia cu o prefaţă plină de modestie ; se recuză ca „sinolog“ și ca poet. Nu voi avea totuși aceleași severităţi pentru lucrarea sa, căci, deși formele lui poetice sînt uneori modeste (prea multe rime obţinute prin utilizarea acelorași moduri sau timpuri ale verbului, folosirea prea insistentă a construcţiilor gerunziale), traducerea pe care o avem în faţă este limpede și muzicală. Cîteva indicaţii cronologice, adăugate tălmăcirilor, trebuie să orienteze pe cititor. S-a strecurat însă aici o eroare, care urmează a fi corectată. Despre *Cartea Cîntecelor* (Și-King) ni se spune că datează de pe la 2500 înaintea erei noastre. Această operă, în cea mai mare parte o antologie de poezie populară, a fost constituită, după tradiţie, printr-o alegere operată de Confucius dintr-o culegere mult mai bogată. Confucius, filozoful și omul politic cu atîta influenţă asupra educaţiei tradiţionaliste a poporului său, a trăit în a doua jumătate a secolului al VI-lea și la începutul secolului al V-lea î.e.n., iar antologia lui poetică, devenită o carte fundamentală a chinezilor, nu pare a cuprinde, după părerea învăţaţilor, bucăţi anterioare începutului primului mileniu al erei vechi.

Antologia lui Eusebiu Camilar urmărește etapele principale din dezvoltarea liricii chineze. Din Şi-King ni se dă totuși prea puțin, abia o singură bucată. Momentul taoist nu este reprezentat deloc. Ceva mai bine este ilustrată epoca dinastiei Hanilor și a perioadei Kien-Ngan, de cînd datează balada atît de populară *Păunul zboară spre miazăzi*, povestirea tinerei soții repudiate, atît de caracteristică pentru situația femeii în străvechea orînduire chineză. Apropierile de literatura universală se impun aci, ca în atîtea alte părți. Soarta nefericitei Liu-I-U din balada chineză amintește destul de aproape pe a Griseldei din *Decameronul* lui Boccaccio, pe a Hermionei din *Povestirea de iarnă* a lui Shakespeare. Dar soția supusă, în aceste din urmă opere, încercărilor celor mai grele, avaniilor de tot felul, bănuielii nedrepte este victima arbitrariului unui feudal, pe cînd asupra bietei Liu-I-U apasă orînduirea arhaică, poate matriarhală, în care posesorul bunurilor familiei dispunea de soarta tuturor celor împărtășiți din ele. Comparăm între ele acele destine feminine și ne spunem cît de neagră a rămas inima omenească pînă în pragul epocii socialiste, cînd, o dată cu eliberarea femeii, se creează condițiile pentru dispariția tuturor formelor oprimării și se pune un zăgaz brutalității și fanteziei în cruzime. Citesc și *Cîinele biruitorului*, care, asmuțit asupra leșurilor de dușmani, se întoarce asupra învingătorului, dar nu pentru a pedepsi în el, ca într-un alt Acteon, vina de a fi ofensat pudoarea unei zeițe, ci crima mult mai grea a războiului. Răsună prin toate cîntecele adunate de noua antologie tumultul multelor războaie purtate de China veche pentru unitatea ei sau împotriva necontenitelor năvăliri. Se aud sunete de tobe, trec oșteni aspri cu arcuri mari în jurul gîtului, suflă vînturi turbate peste peisajul pustiu și înghețat. Enormele deplasări de mase omenești în timpul dinastiei Hanilor, care au avut de purtat războaie grele cu hunii, au produs în această perioadă o lirică de război în care sentimentul spațiului imens al Chinei, teatrul grozavelor ei încercări, a produs expresii literare cum nu se mai găsesc nicăieri în literatura universală. Mi-ar fi plăcut deci să aflu, într-o traducere mai meșteșugită, o poezie ca aceea a lui

Me Tsch'eng, un poet al veacului al II-lea î. e. n., pe care o redau urmărind cu ochii versiunea germană a lui R. Wilhelm : „Rătăcire, rătăcire, tot mereu, / Te-ai despărțit de mine pentru toată viața. / Drum și dîmb ce-l iei în piept, ce lung ! / Revedere ? Cine știe, cine știe ! / Pasărea din miazăzi departe / Tot visînd îngheață în zăpadă. / Depărtată-mi pare ziua despărțirii. / Haină, cingătoare tot mai largi. / Nori ce trec azvîrle umbră-n cîmpuri. / Cel mereu pe drumuri nu se mai gîndește-acasă. / Dorul după tine mă ostenește, mă face bătrîn. / Ani și luni îmi trec pe dinainte. / Nu te mai gîndi, nu mai vorbi ! / Bea, mănîncă, slobozește-ți gîndul." Rareori s-a scris o poezie mai săgetătoare ca această compunere, în care fiecare vers pare smuls din inima sîngerîndă a omului.

Antologia trece poate prea repede peste epocile intermediare, pentru a ajunge la poeții din timpul dinastiei Tang și ai secolului al VIII-lea al erei noastre, un Yang-Kioang, un Li-Tai-Po, un Tu-Fu. Avem de-a face, de data aceasta, cu poeți despre a căror biografie se cunosc atît de multe lucruri încît punerea lor în relație cu epoca devine mult mai ușoară. Mai ales biografia lui Li-Tai-Po abundă în detalii, înmulțite, de altfel, prin legendă și mit. Este stabilit că s-a născut către granița de apus a Chinei. Numele lui înseamnă „Steaua mare și albă". A crescut pe lîngă un pustnic, în munți, unde a învățat să prindă și să crească păsări ciudate. Vocația lui poetică s-a precizat de timpuriu, și el i s-a consacrat cu atîta ardoare încît nenorocirile lui, mai întîi în căsătorie, se explică prin pasiunea lui poetică. A trăit ca rapsod rătăcitor și, schimbînd mereu locul așezării, a întîlnit pe poetul Tu-Fu, emulul lui, și pe tînărul ofițer Kuo-Tsi-I, din care își va face marii prieteni ai vieții. Este adăpostit de oameni bogați, care-l răsplătesc cu aur și vin. Atunci s-a format, desigur, imaginea poetului veșnic sub influența băuturii, ceea ce poate să fie și o expresie simbolică pentru starea de entuziasm poetic care îi era obișnuită și pe care a cultivat-o cu dinadinsul. Ajunge la Tsch'ang An, la curtea împăratului, care-l primește în Academia literară a curții ; dar intrigile îl silesc să se îndepărteze. Începe o nouă viață rătăcitoare.

Cu ocazia rebeliunii lui An-Lu-Şan, fostul favorit al împăratului Yang-Kui-Fe, este prins de rebeli, dar vechiul prieten Kuo-Tsi-I, devenit acum general, obţine pentru el eliberarea cu condiţia de a se îndepărta în regiunile din sud-vest. Porneşte de-a lungul fluviului Yangţe, in noi rătăciri, pînă cînd i se permite să se înapoieze. Dar acum este bătrîn şi bolnav şi, în 762, îşi găseşte sfîrşitul, înecîndu-se în Yangţe, pe cînd încerca să îmbrăţişeze imaginea lunii în apele fluviului, spune legenda.

Bogatul temperament poetic al lui Li-Tai-Po a făcut din el unul dintre cei mai iubiţi poeţi ai Chinei şi, desigur, acela care a părut mai apropiat de sensibilitatea europeană. Străbat acum traducerile lui Eusebiu Camilar, după acele de acum cîţiva ani ale lui Adrian Maniu, şi regăsesc principalele lui teme şi accente, care sînt ale unei iubiri de viaţă proiectate dintr-un temperament melancolic. Poetul cere cana de vin pentru a-şi alunga tristeţea asemănătoare *cu umbra unei plante pe-o pînză de mătase.* Artificialitatea nu este totdeauna absentă din opera acestui poet al unei epoci tîrzii. Prietenii, adunaţi la băutură în pavilionul de porţelan, există în două imagini, dintre care cea din urmă este aceea răsfrîntă în lacul diafan din preajmă. *Floarea roşie,* cu fata care brodează lîngă fereastra ei în timp ce gîndurile îl însoţesc pe iubitul plecat la bătălie, este o *chanson de toile,* ca a trubadurilor, ca a Margaretei în *Faust* al lui Goethe. Sînt, printre poeziile grupate acum, şi accente mai grave, pornite din vremea bîntuită de atîtea încercări a poetului.

Antologia lui Eusebiu Camilar depăşeşte cu un singur autor secolul al VIII-lea, dar bogatul fluviu al liricii chineze a curs mai departe, producînd mereu opere uimitoare, pline de forţă sau graţie, pe care le-am regăsi cu încîntare în limba noastră.

1959

SAADI ÎN ROMÂNEŞTE

În cununa de traduceri din literaturile lumii, atît de îmbogăţită în ultimii ani încît s-a apropiat momentul în care un tînăr va putea cunoaşte toate marile opere ale clasicismului fără să părăsească domeniul limbii lui de acasă, tălmăcirea *Gulistanului* lui Saadi este una dintre cele mai binevenite. A întreprins-o George Dan, pornind de la versiunea în proză a unui persan care trăieşte la noi, cu bune mijloace poetice, cu un lexic variat, pe alocuri cu umor în expresie, cu un arhaism discret şi, dacă din cînd în cînd n-am semnala forme cu totul nefireşti (precum *gîrb* pentru *gîrbov, se tupil* pentru *se tupilează, înfapţi,* pentru *înfăptuieşti, împroaptă* ş. a.), forme care vor trebui înlocuite într-o nouă ediţie, traducerea lui George Dan este una dintre cele care se citesc cu uşurinţă şi plăcere. Riscul versiunii era asemănarea cu Anton Pann, care, deşi se leagă prin atîtea fire cu folclorul naţional, n-a dat mai puţin opere ataşate de marele ciclu al literaturilor orientale, din care provin atît unele din temele sale, cît şi ideea însăşi de a da cărţi de învăţătură poetică deopotrivă cu acele atît de mult citite şi iubite în Răsărit.

Acest risc a fost evitat. Saadi în româneşte nu seamănă cu Anton Pann. Prin vălul tălmăcirii, care nu trebuie să fie impenetrabil, ascultăm vorba dulce şi cuminte a dervişului rătăcitor care, în acel veac, al XIII-lea, al trecerii lui prin lume, a trăit împrejurările cele mai tragice ale patriei sale : invazia nomazilor mongoli con-

duși de Gingis-Han și cumplitele pustiiri produse de aceștia. Pornind de la Șiraz, primind învățătura religioasă la Bagdad, Saadi rătăcește mai departe spre apus, unde la un moment dat cade prizonier la cruciați, care îl duc să facă muncă de rob tocmai în Tripolitania. Itinerariul lui Saadi este unul dintre cele mai întinse și mai complicate, dar el nu poate fi reconstituit decît din comentariul în proză, făcut din povestiri, din anecdote, din amintiri personale, cu care își însoțește versurile celor două cărți ale lui : *Bostan (Livada)* și *Gulistan (Grădina trandafirilor* sau *a florilor*, cum traduce tălmăcitorul de astăzi). Se pare că poetul a atins punctele cele mai îndepărtate, în Egipt, Palestina și Arabia, Turkestanul și insulele Golfului Persic, principalele orașe ale Persiei, India. Lumea musulmană era ca un imens covor desfășurat sub pașii rătăcitori ai unui închinător al lui Allah. Și, astfel, poposind pe lîngă o moschee, bucurîndu-se uneori de ospitalitatea bogaților sau a prinților doritori să-și împodobească astfel curtea lor, trăind printre negustori și meșteșugari, amestecîndu-se cu mulțimile orașelor înțesate de oameni ale Orientului, rostindu-și predicile lui mult ascultate, dar ascultînd el însuși și instruindu-se prin tot ce-i puteau aduce schimbarea mediului în atîtea rînduri, poetul a adunat bogata materie de experiențe a cărților sale.

S-a înapoiat, în fine, la Șiraz. Este un om umblat, instruit nu numai prin învățătura maeștrilor lui sufiți, ascultați încă din anii tinereții la Bagdad, dar și prin întinsele lui lecturi în marea carte a lumii. Pe frumoasa lui figură, sub turban, fruntea netedă și înaltă adăpostește multe gînduri, ochii caută cu priviri blînde și adînci, în jurul gurii aleargă zîmbetul ironiei înțelegătoare. *Gulistanul* ne învață că omul trebuie să adune în viață faptele bune ; ne recomandă tăcerea și rostirea la timpul potrivit, temeinicia în vorbe și acțiuni ; amintește sultanilor soarta lor pieritoare și, împreună cu mulțimile oprimate, le cere bunătate și îndurare, milă de soarta oștilor puse să se bată pentru ei. Tezaurul de învățătură morală cuprins în *Gulistan* ne mai previne de primejdia însoțirii cu oamenii ticăloși ; ne atrage atenția de a nu disprețui puterea dușmanului ; ne arată că viața retrasă

este preferabilă acelei duse de curtenii lingușitori; ne anunță că durerea este universală, deoarece o simte deopotrivă omul călcat de elefant ca și furnica strivită de talpa omului. Să ocolim răzbunarea, ne învață înțeleptul, deci și fapta care o poate provoca, să ajutăm pe săraci, să fim cumpătați, căci burta plină golește mintea, să mîncăm pentru a trăi, nu să trăim pentru a mînca. Să ne deschidem farmecului artei, căci dănțuiește și cămila la auzul cîntecului frumos, dar rămîne împietrită inima nesimțitorului. Mare este puterea cu care te înzestrează însușirea unei arte sau a unui meșteșug: ciubotarul trăiește și printre străini, dar șahul moare în arșița deșertului. Arată tact în toate; poți conduce pe elefant cu un fir subțire. Nu disprețui puterea celor mici; țînțarii pot ucide pe elefant și furnicarul pe leu. Fii econom cu pîinea ta de toate zilele, chiar dacă ți se întîmplă să-ți prisosească. Dacă ești înțelept, nu te lua la ceartă cu ușuraticul, cîștigă inima oamenilor cu dulci cuvinte. Fiindcă nu poți opri gura lumii, disprețuiește-o. Fii darnic cu bunurile tale. Acestea și altele multe sînt învățăturile *Gulistanului*, însemnate la sfîrșitul scurtei povestiri a unor întîmplări pe care le rezumă în maxime de o mare concentrare. Aceste maxime sînt soluții individuale de viață, singurele posibile într-o lume și într-o vreme în care conștiința, organizarea și puterea claselor sociale oprimate erau atît de mici încît mulțimilor, expuse silniciei de atîtea feluri, loviturilor soartei inelúctabile, nu le rămînea alt mijloc de apărare decît înzestrarea minții cu prudență și răbdare, cu multele atitudini inspirate de cunoașterea adîncă și subtilă a oamenilor și situațiilor.

Citesc și recitesc *Gulistanul*, carte făcută pentru o lungă tovărășie. Într-un rînd mi se pare a găsi izvorul îndepărtat al *Nopții de decembrie* a lui Al. Macedonski. Sub numărul 17 și titlul *Hagiul șugubăț* citesc povestirea bogatului călare pe cămila care trebuia să-l ducă la Mecca. Îl însoțește pînă într-un loc un hagiu desculț, călare pe asin, cîntînd cît îl ține gura: „Nici călare pe cămilă nu-s, / Nici, cămilă, oameni n-am de dus. / Nu-s stăpînul sclavilor și, ah! / Nu-s nici robul vreunui padișah. / N-am nici grija unui bogătaș, / Nici netihna unui

nevoiaş. / Trag în pieptu-mi aer din belşug. / Lin spre capăt zilele îmi duc..."

Bogatul se încumetă să străbată deşertul, fără ocoluri pe cărările umbroase, ca emirul lui Macedonski, şi moare în apropiere de Mecca, unde hagiul desculţ ajunge sănătos. Trufia este încă o dată pedepsită, ca în atîtea apologuri ale lumii vechi şi noi. Poetul reflectează deci cu minte pricepută : „Cîţi trăpaşi ca fulgerul de iuţi / N-au rămas în pulberi aşternuţi. / Iar asinul şchiop, mergînd la pas, / S-a întors cu viaţa lui acas'".

Cum a ajuns povestea persană a celor doi călători spre Mecca pînă la Macedonski, care înainte de a o versifica în *Noapte de decembrie* a povestit-o, în proză, sub titlul *Meka şi Meka*, în *Românul* din 13 ianuarie 1890 ? Pun această problemă istoriei literare a viitorului.

Cartea de înţelepciune poetică a lui Saadi seamănă, într-un anumit fel, cu altele multe ale literaturilor mai vechi. Într-o epocă lungă, dar care a durat mai mult pentru Asia şi pentru Islam, orice carte era făcută cu intenţia de a-l instrui pe cititorul ei. Între cele două finalităţi ale poeziei distinse de vechii teoreticieni : a instrui şi a desfăta *(docere* şi *delectare)*, raportul n-a rămas totdeauna constant. Quintilian încă nu indica poeziei decît singură plăcerea, *solam voluptatem*. Persanii stăruie însă în vechea concepţie pînă tîrziu, cum ne-o arată şi Saadi, împreună cu ceilalţi mari poeţi ai epocii sale. Pentru a preţui deci cuprinsul moral al lui Saadi, sînt nevoit să-l compar cu acel al unor poeţi ai antichităţii, de pildă cu al lui Horaţiu, şi nu pot să nu constat, faţă de epicureismul cam îngust al acestuia, experienţa omenească mai întinsă, căldura superioară a inimii persanului. O constatare ca aceasta îl va fi făcut pe Goethe, în anii bătrîneţii lui, să îmbogăţească formula umanismului său, sprijinită pînă la un timp de singura tradiţie greco-latină, şi să se deschidă literaturilor Orientului, ale persanilor şi arabilor, ale indienilor şi chinezilor. Traduceri bune şi frumoase din toate acestea sînt dorite şi de noi în momentul de lărgire a orizontului de cultură pe care, datorită revoluţiei socialiste, îl trăim astăzi.

1960

ION PILLAT

Înainte de sfîrșitul lui prematur și cu sentimentul dispariției apropiate, exprimat în cîteva din ultimele lui poezii, Ion Pillat a îngrijit ediția definitivă a operei sale poetice. Îl vedeam destul de des în acea epocă și mi-amintesc bine preocuparea lui de a-și pune la curent opera cu tot ceea ce cîștigase conștiința sa de artist în cursul unei cariere laborioase, sprijinită de un mare scrupul artistic, nutrită prin cunoștința tuturor literaturilor lumii. Era un poet învățat, un *poeta doctus*, și, recitindu-se în urmă, nu s-a mulțumit să-și retipărească opera, fără să aleagă, să revină, să regrupeze, să adauge. Cele trei volume ale ediției definitive, apărute în 1943, reprezintă imaginea literară a lui Ion Pillat așa cum poetul a vrut s-o transmită posterității, în clipa supremă a experiențelor și cunoașterilor sale. Această ediție va trebui să alcătuiască temelia tuturor retipăririlor viitoare și a fost folosită, de pe acum, în culegerea de față, menită să păstreze pentru cititorii de astăzi chipul unuia din poeții cei mai sensibili și al unuia din artiștii cei mai armonioși ai generației înaintașe.

Începuturile sale îl leagă pe Ion Pillat de mișcarea literară a lui Alexandru Macedonski, a cărui înrîurire poate fi semnalată în unele din bucățile primelor sale culegeri. A existat totdeauna în jurul lui Macedonski o ceată de tineri care știau că poetul *Nopților* însemna pentru literatura română mai mult decît îi re-

cunoştea ştiinţa literară a vremii. Era certitudinea unui grup restrîns, cu atitudini conspirative. Ion Pillat i-a dat consecinţe publice tipărind, în 1912, *Florile sacre* ale maestrului şi impunînd în paginile *Flacării* publicarea succesivă a idilei tragice *Thalassa*, una din operele cele mai curioase ale literaturii noastre. Macedonski l-a ajutat pe Pillat să regăsească o anumită linie de direcţie a poeziei române, o linie care venea mai de departe şi ajungea la el. Era linia descinsă din Vasile Alecsandri şi care trecea prin Macedonski, prin Duiliu Zamfirescu, prin D. Anghel, linia poeţilor plastici şi solari, îndrăgostiţi de frumuseţile lumii văzute, de clarităţile, formele şi culorile ei, poeţi ai peisajului şi ai stărilor sufleteşti luminoase şi calde, cu rădăcinile înfipte nu numai în tărîmurile noastre şi în tradiţiile lor, dar şi în toate literaturile şi civilizaţiile mediteraneene. Prin această linie şi într-un contrast destul de evident cu direcţia poeţilor reflexivi, întorşi către ei înşişi, legaţi de centrul păduros al Europei romantice, adică linia lui Eminescu şi a urmaşilor lui, literatura română apare ca o literatură meridională, înrudită cu toate acele clădite pe temelia clasicismului greco-latin.

Ion Pillat aparţine acestei sfere a literaturii noastre mai întîi prin felul temelor sale. Atitudinea sa deschisă către lume îi creează curiozitatea pentru civilizaţiile îndepărtate şi vechi, ale Orientului scitic, islamic şi indic, a căror evocare în primele sale culegeri de versuri înrudeşte inspiraţia sa cu a poeţilor parnasieni. Poezia îi apare lui Ion Pillat, în această primă fază a creaţiei lui, contemplare obiectivă a lumii, nu fuziune cu ea, dăruire către aspectul exterior, nu regăsire de sine în ceea ce îl depăşeşte într-o sferă eterogenă. Trebuie să spunem că ceva din această concepţie poetică a persistat în producţia lui Pillat pînă în fazele ei finale. Neîncetat poetul a privit către lumea exterioară notînd înfăţişările ei obiective, peisajele şi lucrurile interiorului său domestic cu interesul unui artist plastic. În emulaţie cu pictorii români ai vremii sale, cunoscuţi de el foarte bine şi ale căror opere le aduna în jurul său, Ion Pillat s-a simţit atras de sectoarele orientale şi meridionale ale ţării, de Delta Dunării, de Dobrogea, dar mai ales de ţărmurile

cretoase ale Balcicului, unde, printre vechile populații ale locului, printre turcii și tătarii care satisfăceau gustul său pentru pitorescul exotic, poetul își găsește o așezare proprie, modesta căsuță albă, cu perspective către întinsele drumuri de apă ale Argonauților. Pillat devine poetul Mării Negre, alături de Duiliu Zamfirescu, de Ion Minulescu, dar altfel decît aceștia, motivele tipice ale așezărilor omenești riverane cu minaretele, cu viața patriarhală în preajma fîntînilor, ca în vechile legende ale Bibliei, regăsite cu încîntare în apropierea sa, dotează poezia noastră cu un sector orientalistic, pe care Bolintineanu trebuise să călătorească departe pentru a-l afla. Țărmurile Coastei de Argint, prin sterilitatea lor stîncoasă, prin clara lor profilare pe cerul albastru ca sineala, amintesc pe acele ale bazinului mediteranean. Pontul Euxin este drumul care le leagă cu apele calde ale Sudului. Au venit de acolo, în veacuri îndepărtate, oameni întreprinzători și s-au așezat printre înaintașii noștri. La Calatis, la Dionisopolis, la Tomis, la Histria ies de sub pămînt pietre cu inscripții funerare, temelia cîte unei case, coloana vreunui templu, galbul pur al unui capitel, al unui vas, al unui trunchi omenesc. Lui Pillat îi plăcea să le adune în jurul său, pornea să le culeagă. Dintr-o călătorie mai lungă, aduce chipul frumos modelat al unui bărbat măreț, poate al lui Zevs Cronides, care a rămas multă vreme pe masa sa, protejîndu-i lucrările. Într-un rînd descinde pe țărmul bulgăresc pînă la Varna, căutînd umbra deasă a smochinilor. Luna desface mari cozi de păuni peste apele abia înfiorate. Din sînul ei pescarii trag afară lufarii, guvizii și barbunii, așezați apoi pe masa frugală a poetului. Drumul săltat al apelor îl duce pînă pe coasta grecească, unde se lămurește deodată, pe stîncă, minunea coloanelor zvelte de la Sunion. Era o vreme cînd barbaria pătrundea în moravurile politice. Pillat cere vechilor greci lecția măsurii, se lasă fermecat de armonia exemplului lor, se așază sub scutul Minervei. Prin toată această parte a inspirației sale, poetul depășește parnasianismul începuturilor lui. Grecia îi oferă lui Pillat nu numai motive decorative, dar sentimentul participării la o cultură în care sufletul în-

durerat al vremii lui de războaie și asupriri află unele din remediile și normele ei.

Depășirea parnasianismului a fost problema fundamentală a liricii lui Pillat. Trebuie să spunem că el a rezolvat-o cu cea mai delicată sensibilitate. Poet descriptiv, Pillat continuă linia lui Alecsandri al *Pastelurilor*. Ce interesantă cercetare s-ar putea face stabilind comparația între arta descriptivă a înaintașului și emulului său mai tînăr. Alecsandri își intitulează unul din pastelurile sale *Lunca din Mircești*, vădind intenția de a-și individualiza descripțiile. Totuși, lucrarea localizării și individualizării peisagistice nu este departe împinsă în *Pasteluri*. Alecsandri descrie fenomene atmosferice periodice, aspectele tipice ale anotimpurilor și obține peisaje generalizatoare, aceleași în orice punct al climatului nostru. Alecsandri procedează deci ca poeții clasici. Pillat își diferențiază peisajele, le individualizează. Răsăritul și apusul, vara și toamna devin altele, după locurile în care poetul le observă. Pastelurile sale rețin reliefurile peisajelor, unele amănunte ale civilizației lor, ale faunei și florei lor caracteristice. Dar mai presus de toate, Pillat a selectat evocările sale. Călătorul în ținuturi îndepărtate se concentrează în curînd către locurile obîrșiilor sale. Cîntă întinderile de stepă desfăcute la hotarul Prutului, în preajma Miorcanilor, apoi dealurile cu vii și livezi ale țării subcarpatice, pe Argeș în sus. Peisajul este pentru Pillat un cadru al existenței sale, un eveniment al copilăriei, un loc al regăsirilor de sine. În acest cadru statornic s-au perindat generațiile, s-a schimbat poetul, îl vor înlocui urmașii. Sentimentul trecerii între coordonate permanente se dezvoltă în grupul emoțiilor proprii liricii lui Pillat. Timpul nu este ireversibil, nu gonește fără sens și fără noimă. Spațiul îl conține și-l întoarce asupra sa însuși, în mișcare ciclică neîntreruptă. Poetul se regăsește în situațiile bunicilor și prevede pe ale descendenților. Înțelege deci viața mai mult ca un fenomen al naturii decît al istoriei și al culturii. Îmbogățirea treptată a conținutului lumii este un gînd care n-a luminat puternic în cugetul lui Pillat. Poetul este un tradiționalist, un suflet stăpînit de sentimentul trecutului. Viitorul nu-i apare decît ca repetiție. Tradiționalistul

extrage sentimente de linişte şi încredere din viaţa care se reface. Totuşi, clipele lui sînt unice. Copilăria a dispărut, viaţa în întregimea ei se va istovi. Trăim un singur moment în ciclul monoton al timpului. Melancolia se aşază ca o brumă peste sufletul omului tîrît de vîrtej.

Sentimentul timpului ciclic a dominat simţirea lui Pillat. Monotonia sublimă a existenţei a fost gîndul care a scînteiat mai des în mintea sa. Spaţiul însuşi, structura lumii, îi apare ca o repetiţie ierarhică de planuri. Hărnicia plugarului se repetă mai jos în ostenelile furnicii şi mai sus în gestul Creatorului care însămînţează veşniciile. Succesiunile şi simultaneităţile nu sînt decît repetiţii. Este în toată simţirea şi concepţia de viaţă a lui Pillat ceva ca o oboseală, care explică imposibilitatea sa de a suprinde inventivitatea realului, creaţia continuă în timp şi spaţiu. Poetul se lasă mişcat de fecunditatea naturii, de bogăţia roadelor ei, totuşi el nu cîntă germinaţia, ci împlinirea vegetală în ajunul scuturărilor şi al morţii. Pillat este poetul toamnelor înfiorate de presimţiri. Observă şi oamenii din juru-i, ai satului său, cu aceeaşi înclinaţie pentru ceea ce este vechi şi statornic, dar cu neîncredere, cu ironie pentru formele mai noi ale vieţii sociale, în care recunoaşte improvizaţia demagogică a epocii burgheze. Cultura însăşi îi apare poetului ca depozitul de cuceriri spirituale ale trecutului, şi omagiul său, în poemul *Bătrînii,* se adresează vechilor poeţi, înaintaşii săi. Este încă o dată un poet tradiţionalist şi, prin iubirea peisajului natal, a formelor vechi de viaţă şi cultură, un poet patriotic, deşi din formula patriotismului său lipseşte tema solidarităţii contemporane în luptele pentru rezolvarea noilor teme ale vieţii.

Caracteristica liricii lui Pillat, locul propriu pe care-l deţine în configuraţia literară a vremii sale provine din faptul de a fi îmbinat tradiţionalismul temelor cu modernitatea mijloacelor de expresie. Fără a fi el însuşi un novator stilistic, a folosit cuceririle artei poetice mai noi. Apare pe alocuri vocabularul macedonskian, cu *roze,* cu *apoteoze*, cu *metamorfoze*, cu *triumfal,* cu *al stepelor monarc*. Sfera lexicală a poetului se extinde, ca la toţi modernii, prin folosirea unor cuvinte rare, împrumutate

vocabularelor exotice, cu *elcovan, sargase, goemoni, anemone,* cu evocarea grădinilor *Golgundei*. Imagistica lui cultivă nedefinitul, ca poeţii simbolişti, ca atunci cînd ni se spune că în limpeziri de vise formele devin confuze. Într-o a doua etapă, imaginile se alcătuiesc din elementele experienţelor autohtone : viile par ca banii dintr-o salbă *Pe al colinei mele împodobit pieptar* ; ţara îmbracă al iernii alb suman ; ni se vorbeşte despre marame subţiri de promoroacă. Peisajul se stilizează prin apropierea lui de priveliştile rusticităţii, uneori ale pastoralismului : privite din vîrful dealului, casele par mioare şi turlele păstori. Soarele dă în pîrg ca o gutuie, codrul are o ie pe care o coase cu galben şi roşu ; nucii par proptiţi ca în bîte în strîmba lor tulpină. Vocabularul se colorează în consecinţă, îmbogăţindu-se cu termeni din fondul mai vechi al limbii, dar fără recurs insistent la sectorul arhaic ori regional. Interesantă rămîne şi în această perioadă asimilarea modernă a impresiilor externe şi interne în aceleaşi sinteze imagistice, ca atunci cînd se vorbeşte de un deal *albăstrit de lună, de dor şi de trecut*. Imaginile externe sînt simţite ca evenimente ale sugestivităţii : toaca bate în inima poetului, lovind în amintire ca pasărea în agud. Elemente ale credinţelor populare intră în constituirea imaginilor : un copac îi arată trunchiul negru de balaur încolăcit şi rupt. În pădure vede vracii vicleni cu barbă de iască şi de muşchi. Peisajul dobîndeşte forme fabuloase, ca şi cum ar fi privit prin ocheanul întors de o vrăjitoare. Exotismul începuturilor reapare însă şi în această perioadă, atunci cînd arătarea unei fete mînînd un bou îi face impresia unei stampe japoneze. O cromatică bogată foarte diferenţiată reţine aspectul munţilor albaştri, vineţi de aur verde. Notaţia culorii este pretutindeni o preocupare foarte vie a poetului : un pepene verde este un smaragd cu miezul de rubin, caisele lampioane trandafirii, gutuile lămpi de aur verde. Nedefinitul simbolist îl face pe poet să simtă înfăţişările peisajului familiar ca imagini *Dintr-o călătorie pe jumătate vis*. Un alt peisaj evocat în amintire se pierde în umbrele uitării, poetul îl dezmiardă cu som-

noroase gene. Întrebările nostalgice, fără răspuns, apar adeseori aducînd stări de spirit vagi, cutremurate de presimțiri nedeterminate : *În zare cine-nscrie al berzelor triunghi? / În inimi cine-nfige trecutul ca un junghi?* Ca mulți poeți moderni, Pillat procedează în acumulări de notații, în construcții asindetice, fără notarea unui raport logic, ca în exemplul : *Din bulgării vin care cu vinete și verze, / Se afundă-n zări, departe, un unghi obtuz de berze. / Am întîlnit o fată cu tufănele-n brațe. / Un vînător la iazuri a tras cu pușca-n rațe. // Aud prin porumbiște chelălăind ogarul. / Lovește rar și ritmic butoiul gol dogarul.* Sinesteziile simboliste sînt notate adeseori. *Clopoțeii caprelor sunau răcoare.* În ciclul *Poeme într-un vers,* unde esența poetică este exprimată printr-o singură imagine, fără nici o dezvoltare retorică, Pillat a dus arta sa la maxima concentrare. Sînt aci notații care rețin un aspect fugar : *O umbră joacă ramul pe piatra unei umbre,* uneori o simplă determinare, desprinsă din ansamblul ei sintactic : *Cu plîns și rîs de mască, în mîini, nepăsător,* construcții fără indicarea predicatului : *Iubiri, dureri, amurguri, un vers, în scrum de ani* ; metafore obținute prin paralelizare : *În golul scoicii marea ; în suflet nemuriri* sau *Urciorul crapă, suflet rănit, de plînset gol.* Tendința antiretorică a poeziei moderne atinge unul din punctele ei cele mai îndepărtate în această artă fragmentaristă, unde poetul nu mai reține decît starea poetică pură, vîrful singuratic care se înalță din fluidul mental în lumina semnificațiilor poetice. Tendința puristă a unei anumite inspirații moderne găsește aci o formulă nouă a expresiei. Se poate spune fără nici o exagerare că printre poeții generației sale Pillat este unul care a dus mai departe puterea de evocare a poeziei contemporane. N-a făcut-o însă dintr-o inițiativă revoluționară. Impresia generală lăsată de lirica lui Pillat este aceea a plenitudinii, atinsă prin maturarea unui proces început înaintea sa, pregătit prin experiențe și încercări, din care a știut să extragă părțile valabile și să le introducă într-o sinteză plină de armonie.

L-am cunoscut de aproape pe Ion Pillat și, fiindu-mi dat acum să scriu despre opera adusă de poet la cunoștința amicilor pe măsură ce lua naștere, nu pot să nu-mi amintesc cu emoție felul omului atît de devotat prietenilor săi. Am amintit însemnătatea dobîndită de Pillat ca editor și promotor al operei macedonskiene. În 1916 ajunsese la formele cele mai perfecte ale expresiei sale un mare, un atingător poet, rămas cu totul necunoscut marelui public: Pillat adună și tipărește versurile lui G. Bacovia din volumul *Plumb*. Tudor Arghezi, cunoscut într-o vreme ca poet liric mai mult de inițiați, întîrzia cu publicarea volumului său. Pillat îi adună versurile din revistele vremii și, cînd vine momentul publicării primului volum al lui Arghezi, materialul adunat de admiratorul său este pus la dispoziția maestrului, care-și administrase cu oarecare neglijență recolta poetică. O întreagă mișcare lirică se formase îndată ce tăcuseră glasurile generației de poeți care-l cunoscuseră pe Eminescu. În *Antologia poeților de azi*, publicată împreună cu Perpessicius în 1925, Pillat contribuie la definirea acestei mișcări selectînd din vasta producție încă nesistematizată tot ce avea oarecare sorți să dureze, strîngînd manuscrise, date biografice și bibliografice și creînd un izvor literar foarte însemnat. Altă dată urmărește tema toamnei în toată dezvoltarea liricii noastre și dă la lumină o culegere originală, *Antologia toamnei*. Pasiunea pentru poezie, zelul lui poetic neostenit, îl decide pe Pillat la numeroase lucrări de traducere și comentare. Cunoscător al tuturor literaturilor moderne citite de el în limbile originalelor, Pillat traduce din Goethe, din Hölderlin, din Rilke, din Stefan George, din Saint-John Perse, din Paul Valéry, din Jammes și dă studii despre toți aceștia ca și despre Cervantes, Hugo, Claudel, Péguy, Fargue, Romains, Toulet, Whitman, Robinson, Frost, Sandburg, Masters, Lindsay, Hoffmannsthal și alții. Seria *Portretelor lirice* a fost la vremea ei una din încercările cele mai competente pentru a răspîndi printre noi cunoașterea literaturilor străine. În *Tradiție și inovație în literatură*, poetul a adus o contribuție la definirea propriei sale formule după ce o studiază la unii din înain-

tașii și contemporani săi. Ion Pillat a dus o viață consacrată în cea mai mare parte poeziei, studiului și creației poetice duse de el pînă la gradul și forma acelor armonii sobre și calme susținute de un sentiment mai mult delicat decît viguros, dar care a fost real și a impus imaginea sa literară.

Inedit

NOTE

Acest volum — al XII-lea din seria de *Opere* ale lui Tudor Vianu — cuprinde studii și articole despre artele plastice, teatru, cinematograf, muzică, balet, despre critica și istoria literară. Lor li se adaugă, grupate într-o secțiune intitulată *Varia*, articole pe diverse teme care aparțin publicisticii autorului, foarte activă mai ales în ultimii săi ani de viață (cele mai multe sînt reproduse din volumul *Jurnal*, tipărit de Vianu în 1961), sau care n-au fost incluse în acele volume ale ediției în care ar fi putut figura.

Fiind unul dintre ultimele tomuri ale unei ediții care și-a propus să cuprindă, într-o organizare tematică, tot ce este semnificativ în scrisul lui Tudor Vianu, volumul este, inevitabil, mai puțin omogen decît cele care l-au precedat. Profilul lui este dat, pe de o parte, de studiile și articolele despre diverse arte, care sînt deopotrivă scrieri de estetică aplicată și de critică ; din ele poate fi dedusă concepția lui Vianu în legătură cu aceste arte, lucru cu atît mai necesar și mai util pentru întregirea profilului esteticianului cu cît tratatul său, examinînd arta, nu conține și un sistem al artelor. Profilul volumului de față este dat, pe de altă parte, de studiile de metodologie literară, concludente pentru felul în care înțelegea profesorul Vianu studiul literaturii. În volumul următor vom tipări cursurile de estetică mai importante predate de Tudor Vianu de-a lungul carierei sale și care au fost doar litografiate, cursuri caracteristice deopotrivă prin materia lor și prin metoda profesorului. O postfață adăugată acelui volum va avea ca obiect textele cuprinse în amîndouă aceste ultime tomuri.

În transcrierea textelor am respectat particularitățile de limbă ale autorului, aplicînd totodată normele ortografiei actuale.

ARTE PLASTICE

Expresionismul

Publicat mai întîi în *Ideea europeană*, nr. 55, 5—12 decembrie 1920, p. 1—2, cu titlul *Expresionismul — o estetică nouă*; în volumul *Fragmente moderne*, Editura Cultura națională, 1925, p. 21—28, în care a fost reluat, este intitulat *Expresionismul*. Tipărim textul din acest volum.

Eseul despre expresionism este cel dintîi ecou al contactului lui Tudor Vianu cu mediul artistic german. Aflat la Viena, unde venise să studieze — la îndemnul profesorului său C. Rădulescu-Motru — psihologia, Vianu urmărește cu interes fenomenul cultural imediat și, pe parcursul celor patru semestre cît audiază cursuri la Universitatea din capitala Austriei, preocupările lui se orientează tot mai ferm spre estetică. Trimis revistei conduse de C. Rădulescu-Motru (unde mai publicase, cu un an înainte, un articol despre Vlahuță și unde va mai face, în februarie 1927, o prezentare a lui H. Keyserling), eseul poate fi înțeles și ca un semn al acestei noi îndrumări a preocupărilor. Este în orice caz unul dintre primele texte critice despre expresionism apărute la noi. Scris cu înțelegere și cu o atitudine pozitivă, eseul pare a anunța un susținător al curentului.

O distanțare critică se va produce însă curînd. „Neapărat ai dreptate cînd vezi în expresionism o înțelegere nouă a lucrurilor", îi scrie el lui Blaga la 15 mai 1921. „Adică, la drept vorbind, în toate epocile romantice s-a pus accentul pe subiectivitate și totdeauna în lumina acesteia au căutat romanticii să înțeleagă lucrurile. «Lucrurile» la rîndul lor au devenit atunci «valori», vreau să spun, și am mai spus-o și altă dată, «ocaziuni de credință, de afirmare spirituală» — și aici stă romantismul și expresionismul. Numai că niciodată ca în această ultimă vreme spiritul nu s-a dovedit mai orgolios, mai străbătător, mai stăpîn pe destinele lumii — pe destinele lui. Așa că ai dreptate să bănuiești, fie și numai pe temeiul articolului pe

care l-am publicat eu în *Ideea europeană*, simpatia mea pentru acest ultim curent sufletesc." Aprobarea se însoțește însă cu o îndoială și cu o rezervă: „Dacă expresionismul e un însemnat fapt în cultura modernă, dacă el poartă sufletul omului pînă la «focare» și îl așază în unda pe care o stîrni Dumnezeu cînd azvîrli în lumea asta «cuvîntul», «verbul», nu știu dacă legitimitatea lui e tot așa de strălucită și în arta pe care sufletul tău o iubește, căci aici noi admirăm de cîteva mii de ani acea titanică stăpînire a artistului, care înfățișează strașnica îmbinare de pasiune și răceală, iubire și cruzime, subconștiență și claritate, încît, mai zilele trecute, m-a lăsat multă vreme gînditor o vorbă a lui Flaubert (în *Corespondență*), care, după ce enumeră pe giganții nepătrunși, Homer, Rabelais, Shakespeare, îi numește «impitoyables», *nemiloși*. Și dacă sînt ei, în adevăr, așa, pricina stă în aceea că titanii ăștia sînt niște activi, niște zei voliționali (îmi permiți expresia?), sau poate numai oameni extraordinari și energici, care apasă degete robuste în plasma sentimentului și ajung astfel la *forme*, adică la răceală, la cruzime și la claritate." Aici intervine rezerva lui Vianu: „Vezi că atunci artistul a ajuns deodată și la condițiunea obiectivă și că faza subiectivistă a expresionismului oprește procesul creator la jumătate de drum. Așa mă învață pe mine anticul sentiment artistic al omului. Acum, dacă expresionismul se va libera și va străbate în adevăr la lumină, dacă el va evada din închisoarea subconștiinței și va ajunge la forme, marea experiență mistică pe care omul o va fi făcut-o prin el va da înfățișărilor sale o adîncime, o seriozitate, o conștiință mai vie a lui Dumnezeu, pe care formele trecute ale artei nu le vor fi cunoscut. Expresionismul, deci, pentru artă, înseamnă în înțelegerea mea tocmai această intensă experiență mistică și universală. Ți-am lămurit, însă, cum lucrul acesta nu poate însemna totul. Ce gîndești tu despre lucrurile astea? M-ai provocat și trebuie să-mi răspunzi" (Tudor Vianu, *Corespondență*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, tabel cronologic de Henri Zalis, Editura Minerva, 1970, p. 76—77).

Absența — programatică sau numai practică — a preocupării formale (celebra *„Formlosigkeit"*) este pragul la care se oprește adeziunea lui Vianu la expresionism. Intervine un fel de instinct clasic, din care se va dezvolta apoi o concepție estetică proprie. Mai tîrziu, cînd această concepție va fi elaborată,

regăsim judecata de acum. Vorbind, în *Estetica* sa, despre rolul motivului în relația dintre „conținut" și „formă", Vianu se referă la expresionism în acești termeni : „Mai cu seamă în artele plastice, expresionismul contemporan, cu cerința lui de a elimina subiectul, anecdota sau orice formă naturală, pentru a nu reține decît forme și tonuri emanate direct din sentimentul artistului, a însemnat o încercare de apropiere a plasticii de tipul creației muzicale, arta care se poate lipsi mai ușor de motiv. Se pot cita în această privință unele compoziții de Kandinsky, în care vehemența sau grația care le inspiră se exprimă direct în formele lor sau în contrastul și fuziunea tonurilor, fără să mai fi fost nevoie de reprezentarea unui motiv mijlocitor" (*Opere*, VI, p. 101—102).

Note asupra cubismului

Eseul a fost publicat mai întîi în *Viața românească*, nr. 10, octombrie 1922, p. 52—62, apoi în volumul *Fragmente moderne*, 1925, p. 35—54. Preluăm textul din acest volum.

„Notele" au fost scrise la Tübingen, în timpul lucrului la teza de doctorat. „E posibil ca în toamna viitoare să fiu gata", îi scria Tudor Vianu lui Ibrăileanu la 4 august 1922. „Dar chiar pînă atunci cred că voi avea destulă libertate pentru a relua o colaborare atîta vreme întreruptă. Trimit deocamdată un articol asupra *Cubismului* și voi urma cu altele în legătură cu unele din chestiunile pentru care mediul de aici îmi oferă material și îndemnuri" (*Corespondență*, ed. cit., p. 134). N-a mai urmat, de fapt, decît unul singur, publicat în revistă (în decembrie 1922) sub titlul *Scrisori din Germania. Un moment din mișcarea pedagogică* (și reluat în volumul *Fragmente moderne* sub titlul *Mișcarea tinerimii*). Colaborarea lui Tudor Vianu la *Viața românească*, începută în ianuarie 1921 cu un articol despre romanul *Ion* al lui Rebreanu, va fi continuată după revenirea criticului în țară. Cît despre cubism, el nu va mai face obiectul unei preocupări speciale a autorului acestor „note". Referirile pe care le va face în *Estetica* sa sînt în spiritul unor judecăți formulate încă de acum. „Stilizarea este, de altfel, un procedeu

mai general în artele plastice, constînd din reducerea formelor vii la schema lor geometrică", citim în capitolul *Momentele constitutive ale operei de artă*, subcapitolul *Clarificarea*. „Simplificarea conturului aparențelor vii prin apropiere de tipul lor rațional este unul din cele mai eficace mijloace de clarificare a formei. Ea a fost întrebuințată totdeauna, în tot cazul cu mult înaintea cubismului modern, care nu este decît excesul acestui procedeu. Un exces care nu aduce decît o retrogradare a organicului la inorganic, a naturii vegetale și animale către mineral și care nu dovedește decît în ce măsură a sărăcit fantezia unora dintre artiștii moderni" (*Opere*, VI, p. 126).

Notă despre litografia lui Ed. Munch: „Camera mortuară"

A apărut mai întîi în *Gîndirea*, nr. 4, 1 decembrie 1924, p. 118—119, apoi în volumul *Fragmente moderne*, 1925, p. 29—34, de unde îl reproducem.

Este al doilea — și ultimul — articol despre expresionism al lui Vianu. Analiza comparativă a unei pagini din Strindberg și a litografiei lui Munch se încheie, semnificativ, cu această propoziție: „Din oroarea acestei obsesii ieșim cu aceeași nostalgie către lumea vie a formelor și colorilor ca și eroul lui Strindberg". Nici Munch, nici Strindberg nu vor mai reveni în scrisul lui Vianu.

Theodor Pallady

Articol publicat mai întîi în *Mișcarea literară*, 5 aprilie 1925, p. 3, apoi în volumul *Fragmente moderne*, 1925, p. 63—72. Reproducem textul din acest volum.

I. Theodorescu-Sion

Publicat în volumul *Fragmente moderne*, 1925, p. 73—78, de unde îl preluăm.

Caracterele artei românești

Articolul a fost publicat mai întîi în *Cuvîntul* din 9 ianuarie 1926, p. 1—2, apoi în volumul *Masca timpului. Schițe de critică literară*, Editura librăriei diecezane, seria „Biblioteca *Semănătorul*, Arad, 1926, p. 33—45, de unde îl reproducem.

Reflecțiile acestea asupra „caracterelor artei românești" — o temă la care va reveni pînă în ultimii ani ai vieții (v., între altele, *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române, Originalitatea contribuției culturale a românilor*) — sînt prilejuite de eseul lui Marin Simionescu-Râmniceanu *Caracterele naționale ale artei românești*, publicat în volumul *Necesitatea frumuseții. Studii de estetică și de artă*, Editura Cultura Națională, 1925, p. 27—40. Este pentru a doua oară cînd Vianu „se întîlnește" în scris cu M. Simionescu-Râmniceanu. Faptul se întîmplase mai întîi în 1919, cînd, intervenind (prin articolul *Naționalism sau umanitarism*, publicat în nr. 18 al revistei) într-o polemică provocată de un articol al lui Marin Ștefănescu din *Ideea europeană*, Vianu își atrage replica lui M. Simionescu-Râmniceanu (în nr. 22 al *Sburătorului*), la care răspunde prin articolul *Inteligență și sentiment (Sburătorul*, nr. 23). Tonul polemic al lui Vianu este aici mai apăsat, fără exces însă.

Arta și școala

Este, după cum ne informează nota adăugată la publicarea în volum, textul lecției de deschidere a cursului de pedagogie și estetică început de Vianu în noiembrie 1930 la Școala de Arte Frumoase din București și desființat curînd după aceea. A fost publicat mai întîi în *Societatea de mîine*, nr. 22, din 15 noiembrie 1930, p. 391—393, și nr. 23—24, din 1—5 decembrie 1930, p. 443—445. A fost retipărit în volumul *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, publicat sub egida Societății Române de Filozofie în 1931, p. 188—199. Preluăm textul din volum.

O. Han

Publicat mai întîi (parțial) în volumul *Fragmente moderne*, 1925, p. 67—72, apoi ca text al albumului *O. Han*, Craiova, [1931], publicat în „Colecția Apollo", seria „Artă românească

modernă". Colecția era îngrijită de Al. Busuioceanu. Volumul, de format mic, cuprinde o „notă biografică" și studiul propriu-zis, amîndouă în limba română, apoi versiunea franceză a acestor texte și o „notiță bibliografică" în românește (articole ale lui Han și articole despre el) ; urmează ilustrațiile (24), cu indicarea titlurilor în română și franceză. Iată „nota biografică", redactată desigur tot de Vianu, singurul semnatar al albumului :

„S-a născut în București, la 8 decembrie 1891. Urmează cursurile Școalei de Belle-Arte din București, avînd ca profesor pe sculptorul Paciurea, și expune pentru întîia oară la Salonul Oficial, în 1911. Între 1914 și 1916 expune la «Tinerimea artistică», dar se distinge prin lucrările înfățișate la expoziția Marelui Cartier General, în Iașii războiului și refugiului, în 1917. În 1918 se numără printre întemeietorii societății «Arta română», în ale cărei expoziții anuale lucrările sale apar pînă în 1924. În anul următor, împreună cu N. Tonitza, Fr. Șirato și Șt. Dimitrescu, de cari îl leagă o sîrguință artistică însuflețită de unele aspirații comune, constituie «Grupul celor patru», ale cărui expoziții aduc în fiecare primăvară rodul unei activități fecunde. În vara anilor 1923 și 1924, O. Han călătorește în Italia și din 1927 funcționează ca profesor de sculptură la Școala de Belle-Arte din București.

De menționat și activitatea literară a lui O. Han, în domeniul criticei de artă. Într-o serie de substanțiale articole asupra lui Bourdelle, Iser, Paciurea și Pallady, publicate în revista *Gîndirea*, cum și în articole de ziar, observații de minuțioasă analiză se întrețes cu idei generale, care uneori aruncă o lumină interesantă asupra propriei sale arte."

Între textul din *Fragmente moderne* și cel din albumul *O. Han* există două deosebiri importante. Primului paragraf al textului din album îi corespunde în *Fragmente moderne* următoarea frază : „Expoziția sculptorului O. Han de la *Căminul artelor* (1925), dacă nu aduce multe bucăți care să nu fie cunoscute publicului din exhibiții anterioare, înfățișează în schimb o colecție aproape completă a operelor artistului și dă astfel ideea unei evoluții urmată într-un ritm foarte vioi și de o tendință precisă". Cealaltă deosebire constă în adăugarea, în versiunea din album, a ultimelor cinci paragrafe. Publicăm textul din album.

Informații suplimentare în legătură cu prețuirea pe care o acordă Vianu sculpturii lui Han aflăm în corespondența criti-

cului. Invitat de Comitetul pentru ridicarea unui monument Eminescu la Constanța să țină o conferință aici, Vianu îi scria, la 24 ianuarie 1931, lui I. N. Roman, om politic (senator) local, care-l solicitase în numele acestui comitet: „Folosesc acum această ocazie, stimate d-le Roman, pentru a interveni cu o propunere pe care vă rog să o aduceți la cunoștința comitetului. Este vorba de sculptorul Han, care a executat o mulțime de lucrări pregătitoare pentru un monument Eminescu fără să izbutească a instala vreuna pînă acum. Cum desigur că, împreună cu comitetul, dvs. reflectați la artistul care ar răspunde mai bine intențiilor dvs., îmi fac o plăcută datorie atrăgîndu-vă atenția asupra sculptorului Han. Socotesc că Han este astăzi cel mai de seamă sculptor al vremii noastre și unul ale cărui concepții sînt mai adecvate stilului monumental. Monumentul este, de altfel, specialitatea sa și operele la a căror desăvîrșire el lucrează acum sînt monumentele lui N. Bălcescu, Al. Vlahuță, N. Filipescu. Am arătat într-o broșură pe care am publicat-o de curînd și pe care v-o alăturez, rugîndu-vă să-mi faceți cinstea s-o primiți, cum întreaga sculptură a lui Han, prin tot felul inspirației sale, tinde către monumentalitate. În broșura mea veți găsi reproducerea statuii *Luceafărului* (planșa XXIII), într-o fotografie, de altfel, puțin reușită, și bucata intitulată *Elegie* (planșa XVII), plănuită de sculptor a fi așezată pe un plan inferior al structurii unui monument al lui Eminescu. Aceste două bucăți, completate poate cu un medalion al poetului și grupate într-o ordine arhitectonică fastuoasă, ar întregi un monument demn de gloria aceluia a cărui amintire o venerăm. Constanța, care se fălește acum cu nobilul monument al lui Ovidiu, ar cîștiga astfel o nouă și impunătoare podoabă." Voind să convingă, criticul aduce și alte argumente, de ordin practic: „Dacă propunerea mea ar fi luată în considerare și acceptată de comitet, ar mai prezenta avantajul că lucrările despre care vă vorbesc fiind gata, pretențiile materiale ale sculptorului bănuiesc că vor fi mai mici și instalarea monumentului s-ar putea accelera".

La 16 aprilie 1931, după ce conferința fusese ținută și edilii constănțeni acceptaseră propunerea lui Vianu, acesta îi scria din nou lui I. N. Roman: „Am revăzut zilele acestea pe dl. Han, care lucrează harnic la macheta sa, în speranța ca în scurt timp să v-o poată face cunoscută" (*Corespondență,* ed. cit., p. 164—166).

Corneliu Medrea

A apărut în *Gîndirea*, nr. 7, noiembrie 1934, p. 269—273. de unde îl preluăm.

În anul următor articolul a fost republicat în traducere franceză într-un album cu titlul *Medrea* par Tudor Vianu. Avec 31 reproductions, apărut în „Colecția Apollo", seria „Artă românească modernă". Este aceeași colecție, îngrijită de Al. Busuioceanu, și aceeași serie în care Vianu publicase, în 1931, *O. Han*, și în care mai apăruseră pînă în 1935 *Tattarescu* de Al. Marcu, *Aman* de O. W. Cisek, *Andreescu* de G. Oprescu, *Iser* de Al. Busuioceanu, *G. Petrașcu* de G. Oprescu.

Arta copiilor

Eseul a fost publicat în volumul *Generație și creație. Contribuții la critica timpului*, Editura Alcalay, „Biblioteca pentru toți", 1936, p. 72—79, de unde îl preluăm.

Reflecția lui Tudor Vianu în legătură cu această temă începe mult mai devreme, provocată poate de cartea lui G. F. Hartlaub *Der Genius im Kinde*, 1922, pe care el o recenzează în *Arhiva pentru știința și reforma socială*, nr. 6, 1923, p. 737—738 : „În primăvara anului 1921 s-a organizat la Mannheim o expoziție consacrată în întregime artei copiilor. Colecțiunea purta numele *Der Genius im Kinde*, și titlul acesta a trecut și pe coperta cărții lui G. F. Hartlaub apărută în vara trecută. Ideea de a aduna desemnuri, acuarele etc. ieșite din mîna copiilor — și nu numai din acelea rezultate din activitatea acestora în școală, ci mai ales din acelea aparținînd materialului mai viu și mai instructiv al unui exercițiu spontan — a avut-o încă de multă vreme Karl Lamprecht. Dar pe cînd colecțiunea de la Institutul de istorie universală din Lipsca prezintă mai ales un caracter documentar etnografic, expoziția din Mannheim [...] se adresa publicului mare, tindea să fie în primul rînd sugestivă. Succesul ei a fost, în adevăr, neașteptat [...]. Cele peste 90 de reproduceri care se găsesc la sfîrșitul cărții lui Hartlaub ne dau rațiunea succesului acestei întreprinderi. Lumea unei fantezii nebănuite ni se arată ochilor și mărturisește un suflet, o mentalitate menite să surprindă civilizația noastră. Concepțiunea unei omeniri străvechi care trăiește și se regenerează neîncetat în copil este un bun cîștigat încă din vremea evoluționismului, dar ceea

ce în teorie rămîne palid devine aci un document care convinge și mișcă". Examinînd fondul cărții lui Hartlaub, Tudor Vianu observă că acesta aduce „și teoreticește lucruri noi față de studiile similare ale lui Kerschensteiner, Krötzsch și Levinstein" : „Geniul în copil, ne spune Hartlaub, este altceva decît «genialitatea» adultului. Este vorba la cel dintîi numai de bogăția posibilităților stîrnite de curentul ascendent al vieții [...]. Geniul plastic al copilului nu este astfel decît una din manifestările lui în creștere. El nu «prevestește» nimic, ci conduce la rezultate de o valoare definitivă, el are caracterul și legile lui speciale. Copilul face artă jucîndu-se. El nu plasticizează pentru privirile altora, ci își povestește sieși, și producția care rezultă are un complement în propria lui fantezie." O altă idee a cărții recenzate este că „*realitatea* copilului este alta decît aceea a adultului. Filozofia lui fiind naiv-monistă, el nu se îndoiește nicidecum că modul de răsfrîngere a realității în sufletul lui alcătuiește însuși conținutul realității. Astfel, el nu se va gîndi s-o fixeze plastic așa cum ea se arată ochiului, ci așa cum o prelucrează individualitatea lui. «Copilul nu desenează ceea ce vede, ci ceea ce știe». El este un «impresionist al memoriei»". Dar, observă Vianu, „Hartlaub nu consimte în întregime cu toate acestea la teoria artei «ideografice» a copilului, așa cum a fost formulată mai întîi de Verworn, ci constată o întreagă categorie de desemnuri surprinzătoare prin fidelitatea lor". În ceea ce-l privește, Vianu acceptă teoria lui Verworn (*Zur Psychologie der primitiven Kunst*, 1908), pe care-l citează și în *Arta și școala* și în *Estetica*.

Sculptura românească

Studiu apărut în publicația *Artă și tehnică grafică. Buletinul Imprimeriilor statului*, Caietul special 4—5, iunie—septembrie 1938, *Artă românească*. Acest buletin apărea în patru caiete trimestriale, din care unul special dublu. Caietul 4—5 are următorul sumar : N. Iorga, *Arta populară și arta istorică a românilor* ; Octavian Goga, *Arta plastică a poporului român* ; Ion Andrieșescu, *Artele în timpurile preistorice la noi* ; Scarlat Lambrino, *Arta greacă și romană în România ;* Victor Brătulescu, *Arta veche românească* ; A. Tzigara-Samurcaș, *Izvoade de artă țărănească* ; Olga Greceanu, *Începuturile picturii în România* ; Francisc Șirato, *Arta nouă* ; Gh. Oprescu, *Pictura românească* ;

Jacques Lassaigne, *Le peintre roumain Andreescu et le destin d'un art*; Jean Alazard, *La peinture et la sculpture roumaine*; André Villeboeuf, *L'art roumain*; Tudor Vianu, *Sculptura românească*.

În 1931 Vianu mai publicase un articol pe această temă, în *Societatea de mîine*, nr. 3—4, p. 84—85: *Note despre sculptura românească*. În textul din 1938 reia și dezvoltă ideile și caracterizările cuprinse în aceste „note", devenite astfel un fel de schiță a viitorului studiu.

Ștefan Dimitrescu

Acest articol-evocare a apărut în *Universul literar*, 6 mai 1939, p. 1 și 7, de unde îl reproducem. Despre Ștefan Dimitrescu, Vianu scrisese mai întîi în 1925, în *Mișcarea literară*, 19 aprilie, p. 2. Iată acel articol, intitulat *St. Dumitrescu* (așa e ortografiat numele și în text), care exprimă o judecată nu mai puțin pozitivă, dar rezultată dintr-o percepție sensibil deosebită de aceea din 1939.

„În două încăperi din str. Smîrdan, 37 expune d. Ștefan Dumitrescu, care după o laborioasă activitate în ultimii ani se reînfățișează publicului cu o serie de bucăți nouă. Multe desenuri și cîteva din cele mai bune pînze ale pictorului manifestă laolaltă o viziune limpede și o sensibilitate care reacționează spontan și deopotrivă de clar. Deși opera unui desenator de primul rang, expoziția d-lui Ștefan Dumitrescu rămîne în esență picturală și interesul ei propriu stă ca atare în jocul sugestiv al valorilor, al umbrelor și temperaturilor, mai mult decît în tratamentul contururilor și volumelor, așa cum pare a se decide în noua școală plastică românească. Remarcăm în această privință cerdacurile năvălite de flori și verdeață, pacinicele curți din preajma casei părintești, străzile care aleargă pustii, motive care revin și în pînze și în desenuri și care, cu aromitoarea poezie a orelor din după-amiaza zilelor de vară, fixează ceva din farmecul special al climei noastre. Contribuția d-lui Șt. Dumitrescu la crearea unei arte nutrite din experiența și viziunea locală mi se pare destul de prețioasă. Dacă nu mă înșel ea reprezintă produsul acelei sensibilități lirice și patriarhale care stă la unul din polii culturii noastre, și dacă lucrul e adevărat întrezărim atunci motivul viziunei dezolate a ulițelor de tîrg, printre care aceea «a negustorilor» capătă un caracter aproape

fantastic și lugubru. Fiindcă în această expoziție peisagiul domină, nu putem decît să amintim grupurile sau portretele care rămîn totdeauna în cadrul pitorescului naturalist. De la o expoziție viitoare, mai bogată, așteptăm, de altfel, dezvoltarea tendințelor manifestate de d. Șt. Dumitrescu pînă acum și controlul reflecțiilor consemnate în această notiță."

Gh. Petrașcu

Este textul unui album cu acest titlu apărut în colecția „Galeria artiștilor români", la Casa de librărie și editură Arta, București, 1943. În aceeași colecție, îngrijită de prof. Christea I. Guguianu, fuseseră publicate pînă atunci albume Camil Ressu, J. Al. Steriadi, Ștefan Popescu.

Manuscrisul, aflat acum la Muzeul Literaturii Române (inventar 24247/31—35), are titlul *Gh. Petrașcu, desenator*; tot așa și dactilograma pentru tipar (inv. 25512/3820—3827), unde „desenator" e tăiat cu cerneală (deși textul se referă numai la desenele lui Petrașcu). Publicăm textul din albumul amintit.

Auguste Rodin

(115 ani de la nașterea sa)

Este textul unei conferințe cu acest titlu ținută de Tudor Vianu la 28 octombrie 1955 în cadrul Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea. Nu știm dacă Vianu a citit sau a vorbit liber. Ceea ce s-a păstrat este o dactilogramă, făcută după o stenogramă, destul de neglijentă, mai ales în ortografierea numelor proprii, corectată numai în unele cazuri de Vianu, și cu unele lacune. Textul, păstrat în arhiva Vianu, se află acum la Muzeul Literaturii Române (nr. de inventar 25512/2491—2525) și este însoțit de o listă a proiecțiilor cu care a fost ilustrată conferința, scrisă în creion de Vianu: 1. Omul cu nasul sfărîmat (L'homme au nez cassé); 2. Cariatidă; 3. Omul vîrstei de aramă (L'Âge d'airain); 4. Sf. Ion Botezătorul (Saint Jean-Baptiste); 5. Eva; 6. Hugo (primul proiect); 7. Hugo (al doilea proiect); 8. Nereidele de pe soclul monumentului Hugo; 9. Bustul lui Hugo; 10. Bustul lui Dalou; 11. Bustul doamnei F;

12. Bustul doamnei Vicunha ; 13. Poarta Infernului ; 14. Le penseur ; 15. Les trois ombres ; 16. Ugolino ; 17. La belle Heaulmière ; 18. Les Bourgeois de Calais ; 19. Monumentul lui Balzac ; 20. Capul lui Balzac, în monument ; 21. Sărutul ; 22. La douleur ; 23. Ariane ; 24. La main de dieu ; 25. Michelangelo : Captivii ; 26. Figure volante.

Rodin este dintre sculptorii cei mai des invocați de Vianu în *Estetica* sa. Este, apoi, unul dintre foarte puținii artiști plastici străini cărora le-a consacrat un articol (sau o conferință). Am avut în vedere și aceste motive cînd am inclus în volum acest text, a cărui ignorare ar fi oricum păgubitoare pentru cunoașterea culturii plastice a lui Vianu. Din motive asemănătoare reproduc aici, fragmentar, și un articol despre *Delacroix*, scris de Tudor Vianu cu prilejul unei expoziții cu lucrări ale marelui pictor francez aflate în muzee și colecții românești, expoziție organizată la centenarul morții artistului. Articolul a fost publicat în *Arta plastică*, nr. 7, 1963, p. 390—391 : „Eugène Delacroix a fost unul dintre cei mai mari pictori ai întregii tradiții de artă a lumii. Dar ca toți marii artiști el a fost adînc legat de împrejurările țării, ale poporului și ale epocii lui. A fost deci și unul din cei mai însemnați artiști ai Franței. Întreaga viață spirituală a patriei lui, așa cum se formează în perioada următoare Revoluției franceze și a uimitoarei epoci a lui Napoleon, apoi în legătură cu toate evenimentele care au marcat luptele pentru libertate ale poporului francez, au transmis temele și au insuflat spiritul artei lui Delacroix. Acest spirit stă la temelia curentului de artă al romantismului. Eugène Delacroix a fost cel mai reprezentativ pictor romantic francez. Marea explozie de vitalitate a romantismului, manifestată în noi și îndrăznețe forme de expresie, dramatismul viziunii, splendoarea coloristică, dar nu mai puțin energia desenului, afinitatea pentru tot ce pulsează puternic și se organizează în vigoarea și frumusețea aparenței vii, oameni și animale, sînt caracteristicile artei lui Delacroix. Artistul a ținut să comemoreze evenimente din istoria contemporană a Franței, a întins cîmpul observațiilor sale dincolo de granițele țării lui, către populațiile Africei de Nord, în care regăsea o umanitate în splendidă înflorire vitală, a participat la întreaga mișcare de cultură a timpului său, a vibrat puternic cu toate operele care trezeau entuziasmul acestei vremi, culegîndu-și temele din Dante sau devenind ilustratorul lui Shakespeare și Goethe." „Cine parcurge opera lui Delacroix re-

trăiește toate momentele spirituale ale romantismului francez și european", rezumă Vianu, revenind la expoziția care-i prilejuise aceste reflecții: „Le-au retrăit și vizitatorii acestei expoziții, în care au fost adunate desene, gravuri și litografii de mare forță expresivă, schițe pregătitoare ale marilor lui opere sau lucrări închegate definitiv, care au provocat admirația contemporanilor și continuă a ne vorbi și nouă cu aceeași putere. Universul lui Delacroix s-a înfățișat deci destul de complet și în această sală, către care nu ne îndoim că s-au îndreptat mulți privitori: artiști în căutarea unui mare model, tineretul bucuros să găsească izvoarele cele mai generoase ale culturii lui, întregul public iubitor de artă. Ideea care revine periodic la UNESCO, recomandînd în fiecare an comemorarea prin diferite mijloace a marilor personalități ale trecutului, urmărește un îndoit scop: acela de a menține vii tradițiile de cultură ale trecutului și pe acela de a grupa laolaltă, în actul acelorași venerații, toate popoarele lumii. Astăzi, cînd se clădește o nouă societate, pe temelii mai juste și mai umane, simțim nevoia să readucem în actualitate toate valorile prin care omenirea ajunge să se prețuiască pe sine și să creadă cu mai multă putere în viitorul și în menirea ei. Simțim, de asemenea, nevoia să menținem unitatea de cultură a lumii, în care se frînge pornirea dezbinătorilor ei. În acest sens, expoziția Delacroix de la București este o contribuție modestă, dar utilă, la o nobilă cauză generală."

Mai adaug, în fine, că referiri la Rodin și Delacroix întîlnim încă în cursul despre *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă*, predat de Vianu în anul universitar 1927—1928. Aici Rodin, „marele sculptor al caracteristicului" și al reprezentării mișcării, îi apare esteticianului ca ilustrativ pentru tendința modernă de „picturalizare a sculpturii"; Delacroix este „marele maestru al culoarei și al noii școli picturale romantice": „Odată cu Delacroix, culoarea se îmbogățește cu o nouă frăgezime și toate pînzele lui sînt însuflețite de un puternic dinamism. O pictură dramatică, de o încordare teribilă, de zvîcnire a mușchilor, aceasta este pictura lui Delacroix".

Ilustrațiile lui Demian

Articolul a fost publicat mai întîi în *Gazeta literară*, 13 noiembrie 1956, p. 1 și 4, apoi în volumul *Jurnal*, Editura pentru literatură, 1961, p. 256—260. Reproducem textul din acest volum.

Miniaturi persane

A apărut în *Contemporanul*, 10 octombrie 1958, p. 6, de unde îl reproducem.

[Duiliu Marcu]

(Un cuvînt înainte)

Această mică prefață la albumul *Duiliu Marcu, Arhitectură*, Editura Tehnică, 1960, este unul dintre foarte puținele texte în care Tudor Vianu vorbește despre arhitectură. Referirile la această artă sînt în tratatul său de estetică destul de numeroase, dar au, în contextele ideatice în care apar, un caracter ilustrativ, încît din ele nu poate fi dedusă concepția autorului despre arhitectură. Mai multe lucruri în această privință aflăm din cursul despre *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă* (1927—1928), în care arhitecturii îi este consacrată o prelegere. Reamintind mai întîi ideea inițială a cursului, aceea că la originea diverselor arte stau, în afara motivului estetic (care este „nevoia de formă, nevoia de a plasticiza" proprie omului), motive extraestetice, precum jocul, magia, viața sexuală, profesorul observă : „Artele au continuat să se alimenteze din aceste trei serii de motive și mai tîrziu. Dar este o lege a evoluției artistice ca motivul estetic propriu-zis să ajungă pe primul plan, pe cîtă vreme motivele extraestetice să cadă în planuri secundare. Cu arhitectura s-a întîmplat ceva deosebit. Arhitectura, în loc să se autonomizeze, în loc ca factorul pur estetic să ajungă a o determina din ce în ce mai exclusiv, s-a întîmplat contrariul, și arhitectura a înregistrat din ce în ce mai multe motive extraestetice, ca, de exemplu, motive rezultînd din viața socială și practică." Explicația o dă faptul că „ceea ce cu un termen general se numește «casă» este ceva care ține de persoana care o stăpînește și care trebuie să ilustreze puterea, demnitatea, stilul de viață al acestei persoane". Nu e vorba numai de casa de locuit și de persoană ca individ uman : „Nu numai persoanele individuale, fie împărați sau simpli particulari, au căutat să manifeste exterior prin casa lor rangul, funcțiunea, demnitatea lor, dar uneori și instituțiile sau colectivitățile, orașele sau chiar țările au manifestat identic. O instituție care ajunge la o conștiință de sine mai înaltă caută neapărat să-și manifeste această conști-

ință de sine prin casa pe care o ocupă. Unde a fost o viață națională înaintată, acolo avem și o arhitectură însemnată. Unde, dimpotrivă, nu găsim o arhitectură însemnată, e o dovadă că instituțiile nu au prosperat, că viața colectivității nu a ajuns la o demnă și puternică conștiință de sine." Toată istoria arhitecturii dovedește legătura strînsă a acestei arte cu viața socială. A existat totuși o vreme cînd „s-a produs o desolidarizare între valoarea estetică și restul valorilor sociale cu care în trecut arhitectura ținea un contact strîns. S-a întîmplat fenomenul caracteristic pentru veacul trecut că palatele care se construiau în orașele mari nu mai corespundeau condițiunilor vieții sociale." „S-au văzut lucruri așa de ciudate", spune Vianu, ca ridicarea în centrul Parisului a unei biserici catolice (Madeleine) care imită stilul templelor grecești, ori construirea unor gări sau hale în formă de temple antice și palate baroce, „ca și cum numai frumusețea lor decorativă ar fi interesat, dar nu și aceea a adaptării formelor la scopuri". Asemenea apariții anacronice, prelungite în secolul nostru, au determinat întrebarea în legătură cu posibilitatea unui stil cultural original, care să exprime spiritul epocii. Tudor Vianu e convins că un astfel de stil poate fi creat pornind de la condițiile civilizației contemporane : „Acest stil se va nutri dintr-un sentiment modern al acurateței, al confortului, al proporțiilor juste și economicoase, care stau în contrast cu complicația risipitoare de forțe a altor vremi, cum, de exemplu, a fost stilul rococoului". Așadar, „se va putea dezvolta o originalitate arhitectonică a vremii noastre constînd din simplitate, confort, practicism, dintr-o armonie limpede în care să strălucească ideea scopului diriguitor". Stilul în arhitectură este pentru Vianu, ca pentru morfologii culturii pe care-i cunoștea bine, expresia sentimentului general de viață al unei epoci, al unei culturi : „Nicăieri ca în arhitectură sentimentul colectivității nu s-a exprimat mai bine în opera de artă" ; „Arhitectura este atît de caracteristică pentru întreaga mentalitate a colectivității, încît ea apare ca proiectată de colectivitatea în sînul căreia au răsărit aceste monumente". Acest fel de a explica variațiile istorice ale arhitecturii este însă, observă Tudor Vianu, insuficient. Raportării la „sentimentul unei colectivități date" trebuie să i se adauge examinarea modului în care sînt utilizate, în cadrul fiecărui stil arhitectonic, formele specifice acestei arte : „Există în orice operă arhitecturală un limbaj general de forme

[...]. Întrebarea este care sînt aceste forme comune, care elementele arhitectonice pe care orice artist le întrebuințează, numai că le grupează în alt mod și după altă intenție și ajunge la combinații stilistice." Ele pot fi considerate din mai multe puncte de vedere, sistematizează Vianu : din punct de vedere al aspectului exterior, „avem de remarcat că orice operă arhitectonică realizează un raport între ceea ce se numește în arhitectură goluri și plinuri, între porțiuni goale, eventual acoperite cu sticlă, și porțiuni pline, ziduri masive. Acest raport între goluri și plinuri este foarte caracteristic pentru determinarea unui stil. De exemplu, stilul romanic are mai multă masivitate. Raportul între plin și gol este în avantajul plinului. Dimpotrivă, în gotic avem mai multă suprafață goală", de unde „impresia că arta gotică are ceva aerian". Diferențierea stilistică este, apoi, în funcție de felul în care este conceput spațiul interior. Acesta poate fi „închis", dînd „sentimentul a ceva mărginit, static", ca în cazul unui templu grecesc ; poate fi „deschis", ca în cazul unor palate baroce, „unde marile ferestre se deschid spre o grădină sau alee dintr-o grădină, construite în strînsă legătură cu planul arhitectonic, pentru ca privirea noastră să se prelungească asupra unei întinse perspective". Variabil este, în operele arhitecturii, și „raportul de forțe" : „Așa, de exemplu, în arhitectura greacă arhitrava îți dă impresia că apasă pe coloană și trezește în noi plăcerea de a constata un just echilibru între greutatea arhitravei și rigiditatea coloanei care o susține [...]. În cazul goticului, unde nimic nu apasă, totul plutește parcă, se înalță întocmai ca sufletul care se ridică spre Dumnezeu." Tipurile de construcții diferă apoi după dimensiuni — mărginită în cazul clasicismului grec, monumentală în baroc, și, în fine, din punctul de vedere al perspectivei din care monumentele trebuie privite : „Un palat din vremea Renașterii afirmă preponderența fațadei. La o biserică gotică impresia totală se întregește abia din înconjurarea monumentului, [...] pe cînd în cazul dinainte impresia se forma numai din o privire a fațadei. [...] Noțiunea de fațadă nu are atîta interes pentru gotic ca pentru Renaștere."

„Vedeți, prin urmare", își încheie Vianu lecția, „din cîte puncte de vedere putem extrage elementele de care arhitectul ține seama. Vedeți din încrucișarea cîtor grupe de elemente comune apare un stil arhitectonic."

Este cuvîntarea omagială rostită de Tudor Vianu în aula Academiei R.P.R. la 15 decembrie 1961, în cadrul ședinței festive consacrate sărbătoririi academicianului George Oprescu cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani. După cuvîntul introductiv al acad. Iorgu Iordan, vicepreședinte al Academiei R.P.R., au vorbit acad. Tudor Vianu, Ion Jalea, membru corespondent al Academiei R.P.R., Mircea Popescu, critic de artă, și sărbătoritul însuși. Cuvîntările au fost publicate în *Analele Academiei Republicii Populare Române*, vol. XI, 1961 (apărut în 1963). Textul lui Vianu se află la p. 511—517, de unde îl reproducem. În cuvîntul său, G. Oprescu spunea, între altele: „Mulțumesc apoi celor care au supravegheat și alcătuit frumosul volum omagial pe care l-am primit astă-seară, și în primul rînd prietenului meu drag Tudor Vianu, care a fost *spiritus rector* al acestei publicații". La acest volum omagial, apărut la Editura Academiei, Vianu a colaborat cu eseul *Ut pictura poesis* (inclus în volumul IV al ediției de față).

Cu cîțiva ani mai înainte Tudor Vianu recenzase, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 3—4, 1955, p. 399—400, cartea lui G. Oprescu *Sculptura statuară românească*, publicată la Editura de stat pentru literatură și artă în 1954. Iată această recenzie:

„Lucrarea acad. G. Oprescu prezintă dezvoltarea istorică a importantei ramuri a artei pe care o definește titlul ei. Primul merit al lucrării îl constituie faptul că, spre deosebire de starea mai veche a cunoștințelor și, în parte, pe temelia noilor date adunate la Institutul de Artă al Academiei R.P.R., autorul împinge mult în trecut originile sculpturii figurative românești, pe care o face să înceapă cu opere ale secolului al XIV-lea, printre care semnalăm piatra mormîntală de la Curtea de Argeș sau uimitoarea căprioară pe care un meșter necunoscut a executat-o pentru mănăstirea franciscană din Cîmpulung, de unde a trecut în clopotnița mănăstirii Negru-Vodă din același oraș. Sînt grupate apoi toate celebrele opere create în timpul orînduirii feudale ale secolelor următoare, ca, de pildă, sculpturile de pe ușa bisericii de la Snagov (1453), stema țării de la biserica Sf. Dumitru de la Suceava (1535), lespezile funerare ale lui Radu de la Afumați, de la Curtea de Argeș, și a lui Albu Golescu de la Vierоși, opere ale secolului al XVI-lea, piatra de mormînt a lui Udriște Năsturel din secolul al XVII-lea, dar mai cu seamă ad-

mirabilele detalii sculpturale din portalul bisericii Colțea din București, datînd din același secol, al XVII-lea. Veacul următor aduce, printre altele, motivele sculpturale din biserica Stavropoleos din București sau un Samson, din trapeza mănăstirii din Rîmnicul-Sărat. Se constituie astfel, de-a lungul secolelor, din nevoi de expresie locale și sub influențe identificate de fiecare dată, un început de sculptură românească, puțin cunoscut și, în tot cazul, regrupat și revalorificat de cercetarea mai veche.

O dată cu secolul al XIX-lea, sculptura română, chemată acum să răspundă unor nevoi ale vieții publice, devine mai activă. Generația de la 1848 preconizează sculptura statuară menită să imortalizeze marile figuri ale trecutului și să sprijine dezvoltarea civismului și a patriotismului. Ne este înfățișat rolul lui Gh. Asachi, autorul, împreună cu Sungurov, al monumentului de la Copou, din Iași. Statuia unei *României eliberate*, opera pe care un artist necunoscut a instalat-o în București, încă din primele momente ale revoluției din 1848, a fost distrusă prin actul de vandalism al reacțiunii, după cum ne informează un ecou din presa timpului. Lucrarea acad. G. Oprescu ne înfățișează apoi seria destul de bogată a artiștilor români sau străini care lucrează în toată epoca următoare, dînd pentru fiecare caracterizarea naturii talentului și a valorii contribuției lui. Expunerea culminează, firește, cu analiza creațiilor în domeniul sculpturii statuare în epoca de după 23 August 1944 și reprezintă, în total, un interesant capitol al artei românești, pe care expuneri paralele, pentru celelalte ramuri ale artei, l-ar completa în chipul cel mai folositor.

Cititorul ar fi dorit o bibliografie mai amplă, în care să se fi putut urmări toate izvoarele istorice ale lucrării. Ilustrațiile, numeroase, nu sînt totdeauna clare : un neajuns pe care o supraveghere mai atentă a imprimării l-ar fi putut evita".

Cînd G. Oprescu donează Bibliotecii Academiei colecția sa de desene și de gravuri, Tudor Vianu, director al acestei instituții, salută fapta patriotică *(Un important dar primit de Biblioteca Academiei*, în *Scînteia*, 31 martie 1960) și organizează o expoziție, consemnînd evenimentul într-un articol publicat în *Contemporanul* din 3 martie 1961, *Expoziția „Gravura franceză în secolul XIX"* : „Biblioteca Academiei a deschis (la Galeriile de artă din Bulevardul Magheru, 20) una din expozițiile ei, așa cum a făcut de mai multe ori în trecut și cum își propune să facă în viitor, pentru a pune la dispoziția publicului bogatele ei

colecții de cărți vechi sau rare, manuscrise și documente, desene și stampe, monezi și medalii. De data aceasta ni se înfățișează o expoziție de gravuri și desene, intrate de curînd în fondurile sale, prin donația generoasă și patriotică a acad. G. Oprescu, care, în timpul unei lungi cariere, a strîns un bogat tezaur de artă." Urmează o prezentare a colecției : „Donația academicianului prof. G. Oprescu a îmbogățit colecțiile bibliotecii cu un număr de 6636 gravuri și 1500 desene. Parcurgerea lucrărilor ce constituie obiectul donației prilejuiește rememorarea etapelor istoriei graficii în arta universală. Nu lipsește, din listele donației, nici un nume de mare gravor, de la Marcantonio Raimondi și Lucas van Leyden, trecînd prin Dürer și Cranach, Van Dyck și Rembrandt, Ruysdael și Van Ostade, Jacques Callot și Claude Lorrain, Piranesi, Watteau, Boucher și Fragonard, Goya, Delacroix, Méryon și Daumier, ca să se ajungă la arta zilelor noastre ; alături de aceștia, strălucitul mănunchi de gravori japonezi ai secolului XVIII, cu un rol atît de însemnat în constituirea viziunii artistice a lumii întregi." Dintre artiștii români, colecția îi cuprindea pe Iser, Steriadi, Pallady, Aurel Jiquidi ș.a. „Selecția prezentată în expoziție cuprinde, în operele ei de seamă și uneori în exemplare rare, școala franceză a secolului XIX, adică acea perioadă din istoria gravurii universale care, reflectînd bogatele evenimente ale acestui secol și curentele lui de idei și de sensibilitate, afirmă cu putere dreptul de cetate în artă al caracterului personal și al originalității, nesocotite cît timp dominaseră idealurile clasice și academice ale perfecțiunii tradiționale. Resorturile profunde ale romantismului european cu puternice impulsuri revoluționare se dezvăluiesc nu numai în subiecte caracteristice, ci și în vibrația intensă și profund umană, în originalitatea atît de vie, mărturisită de operele acestei epoci vulcanice. Gravura devine acum strigătul spontan de durere, de bucurie sau de îndemn la luptă al unor spirite conștiente de prețul libertății și dreptății în lume". Caracterizarea generală a gravurii franceze din secolul trecut e urmată de referiri la unii dintre artiștii care au ilustrat-o : „Într-un limbaj grafic aprins, înlăturînd orice «caligrafiere», în favoarea transcripției directe a sentimentelor, renovatorii acvafortei, un Delacroix, un Paul Huet, un Decamps sau Charles Jacque, continuă drumul marelui olandez al secolului XVII, drumul lui Rembrandt. Pasiunea calmă a lui Chassériau în teme antice sau orientale tratate neacademist, vasta și variata operă a unor Méryon și Brac-

quemond, gravori cu registre atît de largi și mijloace atît de complexe, elanul lui Fantin-Latour în reveriile sale inspirate de muzică, patosul peisajului ridicat de Corot la nivelul lirismului celui mai înalt — își găsesc o bază comună în viziunea romantică și în concepția nouă a gravurii, adusă de acest curent." În fine, „impresioniștii, de la Manet înainte, Pissaro, Renoir, Sisley și chiar Cézanne, ori Raffaëlli și Rodin contribuie la intronarea concepției moderne a gravurii, prin opere spontane, schițe semnificative, chiar dacă nu totdeauna egale ca realizare cu cele romantice".

Lado Gudiașvili

Text publicat în *Arta plastică*, nr. 2, 1962, p. 30—31, de unde îl preluăm.

Vianu îl cunoscuse pe pictorul georgian în octombrie 1961, la Tbilisi, în călătoria întreprinsă prin mai multe centre universitare sovietice, în care ține conferințe (vezi *Opere*, I, p. 495—498).

Corneliu Baba, pictor al omului

Publicat în *Arta plastică*, nr. 10—11, 1963, p. 546—551, apoi ca „prefață" la albumul *Corneliu Baba*, Editura Meridiane, 1964 (aici textul apare și în versiune engleză, rusă, franceză, germană, spaniolă).

Întrucît la republicare eseul n-a mai putut fi văzut de autor („bunul de tipar" e din 6 iulie 1964), republicăm textul din revistă (față de care cel din album nu se deosebește, de altfel, decît printr-o greșeală — „lume a speranțelor" în loc de „lume a aparențelor" — și o modificare : „în noua noastră epocă" a devenit undeva, la sfîrșitul unui paragraf, „în noua epocă a construirii socialismului").

Elemente arhitecturale și plastice în spațiul grădinilor

Studiu rămas în arhiva Vianu în manuscris și aflat acum la Muzeul Literaturii Române (nr. de inventar 24247/528—551). Manuscrisul, pe hîrtie obișnuită, e în cerneală, cu modificări în creion și cerneală. Are 23 de file. La sfîrșit e semnat cu cre-

ionul. Intitulat *Elemente arhitecturale și plastice în spațiul grădinilor* de Tudor Vianu — Profesor la Universitatea C. I. Parhon din București, studiul a fost scris probabil între 1951 (de cînd datează o carte de L. O. Mașinski, citată în text, și 1955, cînd Vianu a devenit membru al Academiei Române (titlu pe care obișnuia să-l indice în textele semnate după această dată).

Studiul a fost publicat în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2, 1983, p. 95—97 ; nr. 3, 1983, p. 104—106 ; nr ; nr.4, 1983, p. 113—114, de Mihaela Constantinescu—Podocea, sub titlul [*În spațiul grădinilor*].

Reproducem textul după manuscris.

Decorarea suprafețelor prin pictură în Renaștere

Studiu de asemenea netipărit de Vianu. Manuscrisul, descoperit în arhiva sa și aflat acum la Muzeul Literaturii Române (nr. de inventar 24247/36—84), are 41 de file (hîrtie obișnuită), scrise cu cerneală. Textul, cu puține modificări, este, evident, transcris. E semnat la sfîrșit.

În biblioteca Institutului de Arhitectură din București am găsit un exemplar litografiat (cota III 1377, inventar 50.717). Are 20 de pagini și următoarea foaie de titlu : „C.S.A.C. — Direcția de studii și documentare — Acad. prof. Tudor Vianu — *Decorarea suprefețelor prin pictură în Renaștere* — 1955“. Putem presupune că studiul a fost scris, în anul indicat, la cererea sau la sugestia instituției care l-a litografiat pentru uz intern : Comitetul de stat pentru arhitectură și construcții.

Publicăm textul după manuscris.

ARTE ALE SPECTACOLULUI

Estetica cinematografului

Eseu publicat în primul număr din *Revista română*, iunie 1924, p. 8—12, apoi în volumul *Fragmente moderne*, 1925, p. 55—61, de unde va fi reluat în *Adevărul literar și artistic*, 28 octombrie 1928, p. 3—4. Retipărim textul din *Fragmente moderne*.

Primul semn al interesului lui Tudor Vianu pentru cinematograf fusese recenzarea cărții lui K. Lange *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, la care face referiri și în eseul de față. Recenzia a apărut în *Arhiva pentru știința și reforma socială*, nr. 2,

1922. După ce rezumă considerațiile lui Lange în legătură cu aspectele economice și moral-sociale ale cinematografiei, Vianu expune punctul de vedere al cunoscutului estetician german referitor la statutul filmului în raport cu arta. Lange aplică filmului propria sa definiție a esteticului ca „autoiluzionare conștientă" și conchide că, întrucît n-o satisface, el rămîne o simplă tehnică de multiplicare, asemenea fotografiei. „Ar fi ceva cu toate acestea de ales între posibilitățile cinematografului", reține Vianu, „și viitorul i-ar putea acorda și o demnitate estetică". Trebuie însă respinsă analogia cu drama: „Cinematograful nu poate să se substituie dramei, pentru că lipsindu-i elementul literar îi lipsește și putința motivării psihologice. El nu poate să înfățișeze decît acțiuni cu totul exterioare. Iată de ce comicul absurd și comedia burlescă este domeniul său original. Împreună cu o muzică adecvată și cu o disciplină ritmică a actorilor, el ar putea să reînvie și să dezvolte vechea dramă pantomimică. În sfîrșit, filmul de natură, capabil să înfățișeze mișcarea fenomenelor, să le impună oarecum exclusiv ochiului contemplator, păstrează o valoare estetică pe care artiștii au recunoscut-o întotdeauna." Îngrijorat de influența morală negativă a cinematografului subordonat intereselor comerciale, Lange propune „socializarea" acestei industrii și „comunalizarea reprezentațiilor de cinematograf". Cartea lui Lange, notează Vianu în încheiere, „adună experiența unei lungi campanii împotriva cinematografului, manifestată încă în lucrări anterioare", pe care le citează, „și este scrisă pe baza unei bogate documentări și cu verva unei convingeri îndelung meditate". În eseul din 1924 pe care-l publicăm comentarea opiniilor lui Lange va căpăta un accent critic destul de apăsat, care lipsește în recenzia din 1922.

Vocea actorului Moissi

Publicat în *Rampa,* 21 septembrie 1924, p. 1, de unde îl reproducem.

Pledoarie pentru actor

A apărut în *Gîndirea,* nr. 6—8, 1926, p. 232, de unde a fost retipărit de *Rampa,* nr. 2706, 1926. Textul a fost mai tîrziu, în primăvara anului 1945, cînd Tudor Vianu era director al Teatrului Național din București, republicat în *Caietul* nr. 6/1944—1945,

Teatrul Național — Sala Colegiului Sf. Sava, probabil de către secretarul literar al teatrului, I. Massoff. Pentru acest caiet Vianu scrie cîteva articole. Transcriem aici două dintre ele pentru interesul documentar pe care-l prezintă în legătură cu scurtul directorat al esteticianului la Teatrul Național: *Cuvînt pentru început* (caietul nr. 1/1945—1946), *Artă și instituție* (caietul nr. 2/1945—1946). Așadar, *Cuvînt pentru început:*

„Teatrul Național din București își deschide anul acesta porțile în împrejurări care, dacă n-au încetat să fie grele pentru el, alcătuiesc în tot cazul un cadru de muncă și îngăduie speranțele celor care îl iubesc și cred în misiunea lui. Lipsit de așezarea lui de altădată, năzuințele și sforțările tuturor acelora care și-au legat partea cea mai bună a vieții lor de vechea și ilustra instituție aspiră către reclădirea lăcașului și înzestrarea lui cu tot ceea ce nevoia artistică mai înaltă a vremei de azi poate cere de la el. Mulțumită înțelegerii și sprijinului aflat la Ministerul Artelor, o parte a grelei și îndelungei lucrări a fost făcută. Curățirea terenului, sondarea zidurilor și a temeliilor, ridicarea planurilor, elaborarea programului de deziderate constructive, asigurarea condițiilor financiare pentru începutul lucrării ne-au dus pînă în pragul concursului de arhitecți.

Cînd rezultatul acestuia va fi cunoscut, lucrarea efectivă va putea începe și publicul întregei țări va vedea cum i se redă casa de care a fost lipsit și pe care el o dorește atîta. Începutul primăverii viitoare va aduce desigur mari bucurii întregului public românesc. Pînă atunci, opera de reconstrucție internă, prin întărirea legăturilor cu partea sănătoasă a tradiției și prin deschiderea drumurilor largi către viitor, n-a încetat o clipă să se desăvîrșească.

Pus în serviciul artei și al culturii poporului, năzuind către expresia estetică cea mai înaltă, dar și către descătușarea unui curent de înălțare in straturile publicului celui mai larg, Teatrul Național a trebuit să-și consacre atenția lui vigilentă constituirii repertoriului.

Spectatorii vor putea urmări astfel, pe scena mărită și perfecționată a Colegiului Sf. Sava și pe aceea a Teatrului Studio, un repertoriu integrat din opere ale clasicismului român și universal, alături de care vor figura unele din lucrările mai reprezentative ale mișcării dramatice străine mai noi și tot ceea ce producția originală impune ca roade ale talentelor ajunse la maturitate sau ca prime înfloriri vrednice în adevăr a fi luate

în considerație ale tinerilor scriitori. Un suflu de solidaritate, de vrednicie în lucru, de devotament față de instituție vine să însuflețească lucrarea. Și tocmai atunci cînd greutățile vremurilor ne-au despărțit de unii din camarazi, noi talente vin să se grupeze în jurul vechiului altar, iar slujitorii lui de altădată, încărcați de merite și de recunoașterea generală, se reîntorc pentru a întreține focul moștenit de la înaintași, focul care nu s-a stins, care nu trebuie să se stingă."

Iată și celălalt articol, *Artă și instituție* :

„Printre activitățile artistice ale omului, teatrul este una din acelea al căror suport este o instituție. În timp ce mai toate artele presupun numai persoana fizică a unui executant, împreună cu unul sau mai multe instrumente, teatrul cere pentru a se realiza o multiplicitate de persoane, secundate de un aparat tehnic atît de complicat, încît coordonarea tuturor acestora, într-un întreg care să funcționeze cu unitate și preciziune, reclamă neapărat existența unui cadru instituțional. Poate numai muzica simfonică se apropie din acest punct de vedere de teatru. Varietatea internă a instituției teatrale rămîne neegalată nu numai prin complexitatea ei, dar și prin împrejurarea cu totul remarcabilă că toate elementele care contribuiesc la realizarea unei reprezentații de teatru lucrează cu o autonomie artistică și, prin urmare, cu un sentiment de răspundere care rămîn fără analogie. O orchestră simfonică cere într-adevăr membrilor ei calitatea unor buni instrumentiști, dar nici un adaos de creație pentru sarcina de a reproduce în cele mai bune condiții partitura respectivă și de a se integra în unitatea resimțită în felul său personal de dirijorul de orchestră. Poetul dramatic, actorul, pictorul decorator și regizorul sînt deopotrivă artiști creatori. Reprezentația pornește, fără îndoială, de la intuiția dramatică a poetului, care trăiește încă o dată cu unitate și plenitudine în viziunea regizorului. Între aceste două persoane se inserează însă o lume întreagă de individualități artistice, cum sînt actorii, pictorii machetelor și ai decorurilor, maeștrii și protagoniștii baletului, al căror rol nu se restrînge niciodată în limitele unor simple reproduceri. Toate aceste persoane își manifestă într-adevăr puterea lor de inventivitate și au prilejul să imprime întregului, care se țese din această activă colaborare, marca originalității lor.

Această însușire teatrul neîmpărțind-o cu nici o altă artă, urmează că estetica teatrului se completează ea însăși dintr-o

varietate de probleme cum nu mai cunoaște teoria specială a nici unei arte. Și cum pentru a stabili o reprezentație teatrală este nevoie de un text dramatic, de niște actori care să-l sensibilizeze și de toate acele elemente plastice și sonore care alcătuiesc partea spectaculoasă a reprezentației, o estetică integrală a teatrului implică o estetică a dramei, completată cu una a actorului și cu una a spectacolului."

Textul articolului *Pledoarie pentru actor* îl preluăm din *Gîndirea*, nr. 6—8, 1926, p. 232.

[Marioara Ventura]

A apărut în *Gîndirea*, nr. 4, 1928, p. 191.

Cinematograf și radiodifuziune în politica culturii

Este textul unei prelegeri ținute la 13 mai 1928, în Aula Fundației Universitare, în cadrul unui ciclu cu tema *Politica culturii*, organizat de Institutul Social Român. A fost tipărit în volumul *Politica culturii*, 1931, p. 419—437, editat de institutul amintit și cuprinzînd prelegeri din ciclul cu acest titlu și din altele, ținute începînd din 1927. Celelalte „prelegeri și comunicări" din culegere sînt semnate de Nicolae Iorga, G. Brătianu, Dragoș Protopopescu, N. Bagdasar, Al. Claudian, Traian Brăileanu, D. I. Suchianu, G. G. Antonescu, Mihail D. Ralea, F. Ștefănescu-Goangă, C. Kirițescu, C. Rădulescu-Motru, G. Ionescu-Șișești, V. Vâlcovici, Paul Negulescu, Virgil Madgearu, Petre Andrei, Mircea Djuvara, Ion Petrovici, Emil Racoviță, Emanoil Bucuța, I. Simionescu, Ion Marin Sadoveanu, G. Breazul, Eugen Filotti, Friedrich Müller, D. Gusti.

Părți din prelegerea lui Vianu au fost publicate ca articole în *Adevărul literar și artistic*: *Antecedentele și difuziunea cinematografică* (7 octombrie 1928, p. 1, cu supratitlul *Din sociologia și estetica cinematografului*), *Cinematograful practic* (4 noiembrie 1928, p. 5), *Radiofonie și cultură* (18 noiembrie 1928, p. 4), *Filmul vorbitor* (10 noiembrie 1928, p. 5).

Republicăm textul din volumul *Politica culturii*, 1931.

Anii 1927—28 reprezintă cel de al doilea — și ultimul — moment important al interesului lui Tudor Vianu pentru cinematograf, după cel din 1922—24. În afara prelegerii din ciclul orga-

nizat de Institutul Social Român, Vianu semnează, în revista acestui institut, *Arhiva pentru știința și reforma socială* (nr. 1—2/1927), două articole : o recenzie la cartea lui Rudolf Harms *Philosophie des Films*, Leipzig, 1926, și o dare de seamă despre Congresul internațional al cinematografului (Paris, 27 septembrie—3 octombrie 1926) și Conferința europeană a filmului școlar (Basel, aprilie 1927). „R. Harms dezvoltă în lucrarea de față punctele de vedere susținute mai întîi în teza sa de doctorat, la Lipsca, în anul 1922", notează Vianu în recenzia sa, indicînd un prim motiv al atenției pe care o merită cartea : „Avem deci în față prima scriere universitară asupra esteticii cinematografului concepută într-un spirit favorabil artei ecranului, pentru că cealaltă lucrare, a lui K. Lange, pornită tot din cercuri universitare, reprezintă mai degrabă o pledoarie înverșunată împotriva filmului și reacțiunea vechiului spirit al esteticii savante. Față de obiecțiile lui K. Lange", continuă Vianu, „trebuiau stabilite elementele care fac din cinematograf mai întîi o artă și apoi o artă independentă, originală. În această ordine de idei ajunge Harms să vorbească despre cinematograf ca despre o artă colectivă, în dubla considerație a posibilităților ei de a regiza masele și a incomparabilei ei facultăți de difuziune. Ideea cinematografului ca artă colectivă este într-adevăr fructuoasă, dar Harms nu mi se pare că o dezvoltă cu toată consecvența, pentru că nu pornind de la această bază se încearcă a se construi caracterul de originalitate al cinematografului." Lucrul se încearcă totuși, și recenzentul regăsește cu satisfacție puncte de vedere pe care le susținuse și el în eseul din 1924 : „este binevenită scoaterea în evidență a valorilor originale în cinematograf, care înfățișează, așadar, lumea ca plan, umbră, lumină și mișcare. Interesante considerații se mai găsesc în capitolele care tratează despre tipurile estetice în cinematograf. Sînt explicate astfel, rînd pe rînd, problemele frumosului și caracteristicului în cinematograf, tipicul și individualul, sublimul, tragicul, fatalul și felurite categorii ale comicului." Nu lipsesc rezervele, și ele sînt semnificative : un capitol „consideră invenția în cinematograf din punct de vedere genetic. Mi se pare greșit însă a urmări dezvoltarea dintre manuscript și proiecție ca un proces unitar, conducînd prin multe detalii tehnice, pentru că acestea din urmă rămîn cu totul eterogene față de realizarea finală, capabilă să fie examinată după criterii exclusiv estetice. Se pare însă că cinematograful rămîne deocamdată, chiar în opiniile cele mai bine-

voitoare, într-o asemenea măsură o întreprindere tehnică încît aducerea ei sub punctul de vedere al examenului estetic prezintă încă dificultăți.“

În cursul de estetică predat în anul universitar 1927—1928, cu tema *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă*, Tudor Vianu consacră artei filmului aproape o prelegere și jumătate. Este probabil prima prelegere universitară dedicată la noi filmului. Vianu pleacă și aici de la ideile lui Konrad Lange în legătură cu cinematograful și respinge afirmația că filmul nu este artă. Filmul are, ca orice artă, „un limbaj original“, un element propriu de expresie, un material a cărui întrebuințare îi revine numai lui : umbra și lumina. Acesta este „motivul hotărîtor care pledează pentru îndreptățirea cinematografului ca artă“. Esteticianul consideră că de aici rezultă în chip necesar că trebuie respins filmul în culori și filmul vorbit : „Dacă sîntem pătrunși de esența esteticei cinematografice, atunci trebuie să fim împotriva întreprinderilor de filme colorate. Într-adevăr, cine are un gust educat în materie de cinematograf consideră filmul colorat ca ceva de prost-gust, ca o aberație estetică, ca o caducitate estetică produsă de industrie, ca o dorință de a se ajunge la un grad de imitație mai fidelă a realității. E o atitudine estetică naivă credința că arta ar fi o simplă imitație a realității. Prin urmare, considerînd că realul este colorat în fel și chip, trebuie ca și filmul să fie colorat în aceleași chipuri în care este colorată și natura. Se exprimă astfel, în ideea filmelor colorate, concepția unei estetici de un realism naiv, pe care nu o putem primi.“ Deci, „printre punctele de reforme estetice pe care trebuie ca cinematograful să și le propună este eliminarea colorii din cinematograf“. E drept că „această amenințare nu este așa de iminentă, pentru că mai numeroase sînt filmele lucrate în alb și negru decît în culori“. Pe de altă parte, trebuie eliminată tendința „de a obține un sincronism între audiție și viziune astfel ca personagiile să pară că vorbesc“ ; căci „toate acestea sînt efecte ale realismului naiv, pe care trebuie să le înlăturăm“. Tot pentru „progresul estetic al cinematografului“ se impune „eliminarea epicului“ : „Cinematograful nu trebuie să povestească, ci să prezinte totdeauna“ — „o prezentare continuă, surprinzătoare și accentuată ca să înlesnească înțelesul mai departe al filmului“.

Inadecvată filmului este și drama, în înțeles de acțiune cu motivație psihologică mai complexă : „prin urmare, trebuie să

renunțe regizorul de a mai înscena un *Faust* sau un *Hamlet*, să se mulțumească cu acțiunea mai simplă, mai puțin complicată, de o motivație mai naivă". El își poate asocia însă muzica : „Este o necesitate nervoasă care cere ca proiecția filmică să fie întovărășită de muzică. Muzica servește ca un fel de fundal sufletesc pe care imaginile se desfășoară și în care ele își găsesc un fel de interpretare". Valorificînd posibilitățile pe care i le oferă tehnica, filmul poate obține „efecte de fantastic și de umor" la care nici o altă artă nu poate ajunge : prin urmare, „cinematograful trebuie să se dezvolte în sensul umoristic și în sensul fantastic".

Arta actorului

Volum tipărit în 1932, în editura revistei *Vremea*. Patru dintre cele cinci studii care îl compun fuseseră publicate mai întîi în revista *Vremea: Actorul și drama* (8 mai 1931, p. 8), *Esența artei actorului* (1 mai 1932, p. 20), *Virtuozitate și încadrare* (22 mai 1932, p. 4), *Situația socială și morală a actorului* (29 mai 1932, p. 4).

„Lucrarea de față reprezintă substanța cursului pe care l-am dezvoltat asupra artei actorului la Academia de Studii Teatrale a Teatrului Național din București în iarna anului 1932", informează autorul în scurta prefață cu care însoțește volumul. Cel puțin unul dintre capitolele ei fusese, cum se vede, scris mai înainte. Nu știm dacă exista, în primăvara anului 1931, intenția de a ține un curs despre arta actorului și dacă lucrarea a fost plănuită atunci în întregime. Este posibil ca după publicarea studiului *Actorul și drama* directorul Teatrului Național să-i fi propus autorului un asemenea curs, pe care el să-l fi scris în iarna 1931—32 și în care și-a aflat loc și acel studiu.

Reproducem textul din volum.

„Umbra"

Cronică dramatică publicată în *Gîndirea*, nr. 1, 1936, p. 45—46, de unde o reproducem.

Despre Vasile Voiculescu Vianu mai scrisese o dată, tot în *Gîndirea*, în nr. 5 din 1927, cînd recenzase volumul *Poeme cu îngeri*, și va mai scrie, tot despre poet, un studiu important, *Alegorism* (în vol. *Figuri și forme literare*, 1946), la tipărirea

în Editura Fundaţiilor a ediţiei definitive a operei lui. La teatrul scriitorului, care publicase în 1934 un poem dramatic, *La pragul minunii*, şi care în 1943 va tipări *Umbra* şi *Fata ursului* într-un volum intitulat *Duhul pămîntului*, Vianu nu va mai reveni.

Nottara

Este textul unei cuvîntări rostite la şedinţa comemorativă din sala Studio a Teatrului Naţional în ziua de 12 decembrie 1955, cu prilejul împlinirii a douăzeci de ani de la moartea artistului. A fost publicat în *Jurnal*, 1961, p. 54—64, de unde îl reproducem.

Responsabilitatea actorului

A apărut în *Teatrul*, nr. 2, 1956, p. 3—5, de unde îl reproducem.

Aşteptări

Articolul, publicat în *Contemporanul*, 14 septembrie 1956, p. 2, de unde îl reproducem, este un fel de „prefaţă" la cronica dramatică pe care Tudor Vianu o va susţine de aici înainte, cu regularitate, timp de o stagiune, în această revistă.

Cronica dramatică fusese una dintre primele forme ale activităţii critice a lui Vianu. *Literatorul*, nr. 13 din 1918 dădea următoarea notiţă: „Cronica dramatică va fi semnată de d-l Paul Prodan pentru compania de la Naţional, de d-l Tudor Vianu pentru compania Bulandra. Pe măsură ce se vor deschide şi alte teatre cronicile respective vor fi împărţite între cei doi cronicari. Pe cît va fi posibil vom căuta să ţinem pe cetitorii noştri la curent şi cu activitatea celor două societăţi dramatice din Iaşi şi Craiova." După o cronică fără relief (din care reţin o caracterizare a „puternicului temperament dramatic" al lui Ion Manolescu: „Talentul său e făcut pentru rolurile de melancolici, indivizi cu reacţiuni lente dar profunde şi puternice") la *Stane de piatră* de H. Sudermann, publicată în acest număr 13, Vianu mai semnează în *Literatorul* încă două: la *Două pamflete* de Tristan Bernard şi A. Athis (în nr. 14) şi la *Heidelbergul de altădată* de W. Meyer-Forster (în nr. 16). Din cronica la *Două*

pamflete e de reținut o ironie frecventă în scrisul de început al criticului și reprimată apoi : „O comedie de pură situație, cu dialog viu și o replică în care uneori spiritul e numai echivoc, dar plină de mișcare și bine închegată, așa cum de la Scribe încoace un anumit teatru francez și-a mulțumit publicul. Se rîde cu pîntecele și capul se odihnește. Lumea petrece, actorii sînt aplaudați, critica n-are ce să spună ; atît mai bine pentru toți." „Și totuși, notează cronicarul, în acest lucru de nimic — o glumă oarecare și o farsă de bulevard — d-l I. Iancovescu are un joc viu, natural și variat." Piesa lui W. Meyer-Forster e prezentată cu simpatie și cu o anume insistență pe nota melancolică, prelungită discret și în reflecțiile despre spectacol : „d-l Tony Bulandra (în rolul lui Karl-Heinrich) e centrul în jurul căruia se învîrtește bunul ansamblu de la *Comedia*. Au trecut zece ani peste noi toți cîți l-am văzut în același rol la Teatrul Național — și pe cînd schimbări, care înseamnă creșteri sau slăbiri, s-au întîmplat în cei de atunci, d-l Tony Bulandra a rămas același, radiind farmec și frumusețe. Lucrul acesta ne impresionează mai mult decît constatarea marelui său talent, căci ordinei suprapuse a artei îi preferăm natura — admirăm inteligența artistică a d-lui Bulandra, dar ne farmecă grația, entuziasmul și tinerețea inepuizabilă a naturii sale. În rolul d-rului Jüttner, altădată, Iancu Niculescu aducea întrupată în sine silueta greoaie, ființa astmatică, colerică și maniacă a aceluia. Artist și personaj intraseră în aceeași unitate. D-rul Jüttner ne duce prin asociație la Iancu Niculescu. Asociația noastră a fost însă stînjenită în desfășurarea ei normală. În locul lui Iancu Niculescu — pe care îl adăpostește azi o altă lume — a apărut d-l Ion Manolescu."

Activitatea de cronicar dramatic a lui Tudor Vianu continuă în 1920 la *Luceafărul*, unde scrie despre *Hamlet* (în nr. 1) și despre François de Curel (în nr. 2—3). Critica montării dramei shakespeariene la Teatrul Național devine punctul de plecare al unor considerații substanțiale despre reprezentația de teatru. Iată acest eseu :

„Am văzut din nou, pe scena Teatrului Național, murind pe Hamlet.

Sub atîta suflare de patimi excesive și crime, pînza zugrăvită care închipuia pereții se înfiora de sus pînă jos, scîndurile șubrede trosneau de prăvălirea trupurilor, după cum, sub gestul iritat al prințului adolescent, ușa trîntită mișca edificiul cu

amenințări de prăbușire. Ca într-o viziune halucinantă, castelul de la Elsinore se clătina din temelii cu amplitudini mari.

Drama se petrece la țărmul mării și în sălile amintitului castel. Despre acestea din urmă să nu ne facem o idee deosebită. Între masă și scaune — atîtea cîte găzduiește un cărbunar în coliba lui — spațiul era larg pentru evoluțiile lui Hamlet. Jilțurile regale însă erau cu totul nepotrivite fastuoasei cruzimi ce trebuiau să odihnească. Cum ? Pe niște droturi sfărîmate se frămîntă griji mult mai vulgare ; plușul ruinat primește trapezul mîinilor duse la tîmple din patimi mult mai puțin auguste. Claudius și Gertruda, regele și regina, detronați într-un astfel de interior păreau că naufragiază, pentru a doua oară, în complicități și asasinate comune. Majestatea crimei lor era știrbită. Îndoită cădere a păcatului și a mizeriei !

Rog să fiu bine înțeles. Vreau să vorbesc de lipsa de perfecțiune a amănuntului, de absența armoniei întregului care impresionează atît de neplăcut prin înfățișarea stăruitoare a unei delăsări și inacurateți penibile. De sub exterioruri strălucitoare țîșnesc dedesubturi îndoielnice. Observarea aceasta o facem la reprezentarea lui *Hamlet*. Lucrul mai are o importanță .

Tragedia antică se reprezenta în fața unei unice perdele căzînd în falduri simple. Cîteva trepte, uneori, așezate într-o parte a scenei, completau tot decorul. Erau atît de puține raportări la realitatea zilnică a vieții în acelea, încît un utilaj mai complet ar fi fost de prisos. Apoi, însăși concepția antică a dramei, în care umbrele omenești imitau pulsația unei logice inflexibile, invita la contemplarea spectacolului vieții, transparent de sensuri superioare. Printre împiedicările aparatului casnic, concepțiunea aceasta ar fi devenit inexpresivă. Tragedia antică era văzută într-un plan abstract. Ea ataca problema existenței însăși. Era necesar ca eroii, proiectați pe albul perdelei din fund, să ne destăinuiască limpede ritmul mișcării lor, poruncite de Destinul plutitor în cerul de noapte al reprezentației. Printre lucrurile domestice acțiunea și-ar fi pierdut din limpezime, din noblețe și semnificare.

O idee aproape la fel stăpînește tragedia franceză ; și aci : o simplă draperie dată puțin la o parte asupra unei zări îndepărtate în care se leagănă un palmier sau o draperie aninată de o coloană, o urnă ridicată pe o balustradă, atît.

Trăim însă altfel și altfel concepem drama. Viața noastră se amestecă printre lucruri. Avem atîtea nevoi : îndrăgim obiec-

tele ce ni le satisfac; detestăm pe cele ce ni se pun în cale. Nu cred ca în închipuirea totdeauna personificatoare a omului noțiunea unei «mobile incomode» să fi răsfrînt un sens mai antipatic și mai viu. Vaste mitologii se urzesc astfel în jurul nostru.. Și în pînza atîtor relații suferim influențe funeste sau binefăcătoare. Sînt sugestiile tehnicii noastre complicate. Un vas, relieful aninat în perete, covorul, masa incrustată, scaunele din colțuri; în interiorul cel mai modest sînt o mie de asociații care fixează pînă la imobilitate viața omului. E cu neputință să te desparți pentru totdeauna de ele fără ca, în același timp, să nu simți că existența ta e zdruncinată. Dimpotrivă, noutatea înconjurimii te ofensează. Sufletul tău pare că trebuie să se desfacă pentru a se țese din nou. Crepusculara lumină a cugetului în care te miști cu ușurință, printre mobile, s-a risipit. O lumină crudă a năvălit deodată. Ești chemat din toate părțile. Viața în propriul tău interior a devenit o problemă însemnată. Pînă la domesticirea lor, pînă la învăluirea lor în tăcere și umbră, lucrurile se războiesc cu tine, ți se împotrivesc, te insultă.

E mizeria sedentarismului.

Drama modernă a trebuit să se resimtă de aspectul acesta al vieții cufundate în amănunt. Sensul general și spontan al existenței s-a ascuns. Unei mari complexități a înconjurimii îi corespunde o mare complexitate a notelor sufletești și a relațiilor. Personajul dramatic modern nu mai este introdus în scenă pentru a schița o frescă simplă și expresivă prin sine. El experimentează penibil și numeros. Semnificația umană nu este dată mai înainte pentru ca actorul să vie să o demonstreze; ea se înalță, mai apoi, dar cu atît mai greu, din iluziile vieții.

Închipuiți-vă, pentru adeverire, drama lui Bataille jucată pe fondul unei perdele albe. Toată atmosfera de caldă voluptate în care sufletele se zbat zadarnic pentru a se descleșta din fatalitatea zilnică ar pieri; am fi lipsiți de întreaga atmosferă a dramei. Acțiunea s-ar desfășura într-un plan unic, fără rezonanță și fără adîncime. Dimpotrivă, în mijlocul lucrurilor, cu gesturi ce întîrzie printre podoabe sterile, tînjitori de somnolența lor, oamenii dramei ne apar altfel. Acțiunea lor neapărat schematică se îmbogățește dintr-o dată. La sunetul dominant, miriade de impresii mici vin de se organizează în jurul său, o sprijină, o întăresc, îi dau o complexitate vie, îi creează un fel de perspectivă acustică. Cuvîntul pronunțat în scenă, fapta să-

vîrșită trezesc, la fel, ecouri numeroase. Întreaga realitate convergentă vine să le sprijine. E o solidaritate ascunsă, dar reală, în afară de care întreaga viață devine o abstracțiune.

Într-o astfel de lumină am fi vrut să-l vedem pe Hamlet. Sprijinită de sugestia lucrurilor, drama lui Shakespeare s-ar fi modernizat. Mai întîi, regele și regina, slab caracterizați de dramaturg, mișcați într-un decor adevărat ar fi pierdut din falsa lor aparență melodramatică și ar fi cîștigat în realitate și adîncime. Să se înțeleagă bine lucrul acesta. Creația nu s-ar fi putut schimba în întregime, ea ar fi fost numai ajutată. Așa cum i-am văzut însă, plimbîndu-se printre dispozitive de carton, ei răsfrîngeau un convențional supărător ce se adăuga la convenționalul creației lor. Așezați, dimpotrivă, printre lucruri reale, ei ar fi răsfrînt cel puțin la exterior oarecare lumină de adevăr. N-am mai fi avut pe Regele și Regina melodramelor, dar un rege și o regină, așa cum trăiesc în casa lor. Regalele lor apariții s-ar fi *nuanțat*, și cu aceasta ar fi dobîndit mai multă viață. O anumită nuanță e ceea ce caracterizează și ceea ce distinge. Un om viu se deosebește de omul-automat al lui Vaucanson printr-o oarecare libertate a atitudinii, printr-o certă impresionabilitate și adaptare [1].

Hamlet însuși ar fi avut de cîștigat. Monoloagele sale umplu lungimea tuturor actelor. Aflăm totul din povestirea — ce zic? — din reflecțiile și apostrofele sale. Cele ce se întîmplă sub vederile noastre nu vin decît să alimenteze verva sa nesfîrșită și paradoxală. În sălile goale ale castelului, personajul acesta *declamă*; în camere familiare el s-ar întreține cu sine, s-ar destăinui în șoapte. Pentru lungile sale reverii și lecturi, o încăpere scăldată în lumini de vitralii, cu tomuri, imagini și arme ce bine s-ar întovărăși melancoliei acestei existențe! Tot ce detună în apariția sa, toate ecourile trimise pentru auzul sălii s-ar îndulci în catifeaua draperiilor. Unui Hamlet solemn i-ar lua locul un Hamlet familiar. Îl vedem întîrziind printre lucrurile triste de stăpînirea regelui uzurpator. Într-un fast ce nu-i aparține, l-am vedea pe acesta din urmă caracterizat mai adînc în situația sa.

---

[1] De ce actorii Teatrului Național, de cîte ori îmbracă lungile haine medievale, simt nevoia să-și contrafacă glasul, să încrunte privirile, să se înțepenească în mișcări stîngace? O înțelegere mai omenească le-ar arăta cîtă pagubă aduce falsa solemnitate pe care o simulează (n.T.V.).

Lucrurile ar sprijini dramă cu sugestiile lor. Situațiile s-ar desprinde mai expresive în perspectiva lucrurilor mute.

Las intuiției fiecăruia justificarea mai deplină a acestui punct de vedere. Vom înțelege, toți aceia ce am avut impresia îmbătrînirii marelui dramaturg, că un Hamlet trăind într-un spațiu mai bogat caracterizat ar fi un Hamlet renovat."

Să mai menționăm, în legătură cu această activitate de cronicar dramatic a lui Tudor Vianu din anii 1918—1920, articolul pe care l-a scris despre unul dintre cei mai activi și mai reputați comentatori de spectacole teatrale, Francisque Sarcey: *În jurul dramaturgiei lui Sarcey* (în *Cronicarul*, nr. 27, 1918). „Dramaturgie" are aici sensul german, acela ilustrat de Lessing, de scrieri despre teatru, nu de literatură dramatică. „Sarcey a fost un patriarh al foiletonului dramatic. Patruzeci de ani de teatru, cincisprezece mii de reprezentații teatrale și o colaborare la zeci de publicațiuni dau nu știu ce gravitate și înălțime unei activități ce a avut ca prim motor agrementul." Ce e de reținut de aici este nu atît caracterizarea acestui critic dramatic („Măreția lui era puterea de muncă; geniul său, un robust și comun bun-simț. Cu aceleași mijloace, fără să cunoască vreodată spinii îndoielii, veșnic vesel și dispus, critica sa se îndreaptă deopotrivă către Racine, Regnard, Curel, Courteline sau Ibsen"), cît opinia despre temeiul estetic al judecăților lui. Elementul fundamental în literatura dramatică este pentru Sarcey publicul, căci „teatrul se scrie pentru a fi reprezentat". Arta dramatică este deci „totalitatea mijloacelor și iluziilor ce va trebui să dea unui public impresia realității". „Înțelegem din aceasta", glosează Vianu, „că atenția lui Sarcey se îndrepta mai cu seamă către ceea ce era *tehnică* în teatru". Și apoi, „dacă, în adevăr, existența publicului e un element determinant în complexul artei dramatice, dacă scriitorul dramatic trebuie să aibă necontenit în vedere prezența publicului, nu urmează de aci, la un examen mai superficial și pentru o inteligență mai puțin avizată, că scriitorul dramatic trebuie să se ferească de a întrece prin concepțiile sale obișnuințele de cugetare ale publicului? Nu urmează de aci că între scenă și parter diferența de altitudine morală nu trebuie să fie prea mare, pentru ca o împăcare în aceeași mediocră unitate să cuprindă publicul, actorii și scriitorul?" O asemenea „sugestie" s-a și produs, observă Vianu, „în acea manifestare bulevardieră de aiurea" și „prea adesea, la noi, sub cupola primului teatru sau sub cerul grădinilor de vară".

„Iar dacă într-o ţară cu tradiţiile Franţei ea poate fi numai o uşurinţă fără urmare, la noi ea este o primejdie ucigătoare", căci duce la „decadenţa artei dramatice".

În 1920 Tudor Vianu pleacă la Viena, apoi la Tübingen, pentru doctorat. Şi acolo şi după întoarcerea în ţară va continua să frecventeze teatrul şi să scrie despre el. Îl va privi însă mai ales din perspectiva esteticianului şi a istoricului literar. Cronica dramatică dispare aproape complet ca formă de activitate critică. Revenirea la ea se produce o dată cu preluarea rubricii cu acest profil din *Contemporanul*, în toamna anului 1956. *Aşteptări* este articolul-program al acestei noi activităţi.

„Cei trei muşchetari" la Teatrul Armatei

A apărut în *Contemporanul*, 28 septembrie 1956, p. 2, de unde reproducem textul.

„Despot-Vodă" la Teatrul Armatei

A apărut în *Contemporanul*, 5 octombrie 1956, p. 2, de unde o retipărim.

Peste aproape un an, la 20 septembrie 1957, Tudor Vianu comentează un nou spectacol Alecsandri, la Teatrul Naţional, cu piesa *Ovidiu*. Prima parte a cronicii conţine consideraţii asupra poetului latin exilat la Tomis, foarte apropiate de acelea din alte articole scrise atunci (se sărbătorea bimilenarul Ovidiu) şi pe care le-am citat pe larg în notele la volumul X al ediţiei. De aceea reproducem aici numai observaţiile în legătură cu piesa şi cu spectacolul :

„Era firesc ca în cadrul festivităţilor ovidiene Teatrul Naţional din Bucureşti să se gîndească a deschide noua stagiune prin reprezentarea dramei în versuri a lui Vasile Alecsandri. Premiera a avut loc acum cîteva zile şi ne-a dat prilejul să constatăm că opera lui Alecsandri şi-a menţinut destul de bine tinereţea în cursul celor peste şaptezeci de ani de la compunerea ei. Este adevărat că unele forme lexice ale lui Alecsandri ca, de pildă, repetatul *onor* pentru *onoare*, cum s-a stabilit mai tîrziu, şi prea desele abstracte verbale, impuse uneori numai de necesităţile rimei, ni se par, astăzi, cam uzate. Există totuşi multe versuri frumoase în *Ovidiu* al lui Alecsandri, mai ales în pasa-

țele lirice și reflexive. Pe de altă parte, poetul avea simțul dramatic, știa să scrie teatru, construiește un conflict simplu și clar și unele din scenele piesei sale sînt pline de viață și de mișcare. Nu împărtășesc părerea criticii literare mai vechi, care a afirmat că ultima lucrare dramatică a lui Alecsandri ar fi cea mai puțin izbutită dintre cîte a scris. Am ascultat vechiul poem dramatic cu plăcerea de altădată. Poetul și-a însușit una din ipotezele relative la cauza surghiunirii lui Ovidiu, și anume legătura de dragoste dintre poet și Iulia, nepoata lui August. Împăratul indispus de ecoul *Artei de-a iubi*, care jignea austeritatea lui, atinge paroxismul mîniei cînd, prin intriga lui Ibis, un rival al poetului, află despre legătura acestuia cu Iulia. Ovidiu va trebui să ia drumul exilului, dar acolo, printre geți, deși tristețea nu-l părăsește niciodată și sănătatea sa șovăiește, se alătură cauzei geților și-i conduce la victorie respingînd într-un rînd o incursiune barbară. Poetul este muribund cînd Iulia îi revine, împreună cu solii romani care-i așază cununa pe frunte și-l invită să revie la Roma. Acest act al restituției nu se va mai împlini, dar poetul va mai avea timpul să prorocească ivirea unui nou neam latin și a unei noi Rome, aici, pe malurile Istrului. Publicul aplaudă acest final cu o însuflețire rămasă aceeași astăzi ca și în 1887, cînd piesa a fost reprezentată mai întîi. Alecsandri a depășit deci adeseori datele transmise prin operele lui Ovidiu sau prin alte izvoare și interesul piesei sale nu trebuie căutat în veracitatea tabloului istoric, cît în căldura umană a conflictului și în studiul de caracter al lui Ovidiu, pătruns de numeroase elemente autoportretistice. Ca și Horațiu al *Fîntînii Blanduziei*, Ovidiu prezintă prin seninătatea amabilă a firii lui, prin prezența în alcătuirea lui sufletească a sentimentelor sociabile și stenice, imaginea lui Alecsandri însuși, reprezentantul eminent al tradiției noastre clasice, atît de iubit de noi pentru aceste trăsături ale personalității și operei lui. Urmărind întîmplarea, mai mult fictivă, a lui Ovidiu și reacțiile acestuia față de năpasta destinului său, suportată cu stoicism înalt, cu noblețe, cu grație, ne place să cuprindem prin transparențele piesei chipul creatorului ei, cu recunoștința pe care o încercăm totdeauna față de mărturiile civilizației morale a omului.

Ovidiu a fost fericit pus în scenă de Marietta Sadova. Buna distribuție, ritmul alert al spectacolului cu o singură pauză, care separă scenele de la Roma de acele petrecute la Tomis, animația pitorească a figurației în tablourile de stradă, ca și în

acela al petrecerii din vila lui Ovidiu, sporesc interesul și tensiunea reprezentației. Partea a doua și cea din urmă a piesei este văzută printr-o rețea, și grație acesteia, ca și dibacei manevrări a reflectoarelor cu lumini reci, imaginile de pe arida cîmpie a Dobrogei, ca și din interiorul colibei din Tomis, apar mai șterse, mai evanescente. Regizoarea a izbutit să sugereze astfel depărtarea în spațiu, precum și desfășurarea acțiunii într-o regiune a negurii și a incertitudinii, adică tocmai împrejurările care-l făceau atît de nefericit pe poetul latin. O altă inovație fericită a regiei, în afară de prevederile textului, dar în acord cu spiritul lui, a fost prezentarea eroului, la începutul părții a doua a dramei, odihnindu-se pe stîncile litoralului și scriind pe tablete versurile renumite ale primei elegii a *Tristelor*, pe care nu le auzim însă din gura sa, ci dintr-un glas al văzduhului, în care recunoaștem gîndul călător al poetului. Recitarea lui Vraca a fost imprimată pe benzi de magnetofon și făcută să răsune de-acolo într-un mod care ne-ar fi mulțumit dacă zgomote supraadăugate n-ar fi tulburat uneori reproducerea marii voci, a impecabilei dicțiuni.

George Vraca ne-a oferit încă o dată satisfacția produsă de viziunea plasticii sale, cu atitudinile-i statuare, cu euritmie în toată mișcarea sa scenică, cu perfecta compoziție a rolului și a felului în care îl debitează. Diferențierea măștii sale, în partea întîia și a doua a spectacolului, ca și mimarea scenei agoniei, fără exagerate detalii veristice, au contribuit la completarea impresiei de nobilă armonie clasică a jocului lui Vraca. Partenera sa, Maria Botta, în rolul Iuliei, s-a remarcat de asemenea prin cunoscutele-i calități de grație și sensibilitate. Maria Botta joacă într-o asemenea fuziune cu personajul ei, trăiește atît de patetic fiecare moment al acțiunii, încît emoția ei devine contagioasă și publicul se lasă mișcat și cucerit de jocul artistei care nu se economisește niciodată. Din restul distribuției eminente trebuie încă amintit cel puțin Toma Dimitriu, plin de autoritate ,de vigoare, dar și de măsură în rolul lui Octavian August.

Un început excelent de stagiune, vrednic de bunele tradiții ale primei noastre scene."

Să mai observăm, în fine, că Vianu scrisese — pînă la aceste cronici — despre poezia lui Alecsandri (*O altă culegere Alecsandri*, 1920, *Alecsandri ca descriptiv*, 1926) și despre proza lui (în *Arta prozatorilor români*), dar nu-i comentase niciodată teatrul

(pe care-l invocase uneori, ca în studiul despre *Junimea*, în legătură cu o anumită idee, nu pentru a-l analiza și judeca).

„Plicul"

Cronică dramatică publicată în *Contemporanul*, 19 octombrie 1956, p. 2, de unde o reproducem.

„Vrăjitoarele din Salem"

Cronică dramatică apărută în *Contemporanul*, 26 octombrie 1956, p. 2, de unde o retipărim.

„Mătrăguna"

Cronică dramatică publicată în *Contemporanul*, 28 decembrie 1956, p. 2. Reproducem textul de aici.

Repertoriile

Articol apărut în *Contemporanul*, 4 ianuarie 1957, p. 1 și 4. Republicăm textul de aici.

„Domnișoara Nastasia"

Cronică dramatică publicată în *Contemporanul*, 11 ianuarie 1957, p. 2, de unde o retipărim.

„Bunbury"

Cronică dramatică apărută în *Contemporanul*, 18 ianuarie 1957, p. 2. Preluăm textul de aici.

„Hanul de la răscruce"

Cronică dramatică publicată în *Contemporanul*, 15 februarie 1957, p. 2, de unde preluăm textul.

„Blestematele fantome“

Cronică dramatică tipărită în *Contemporanul*, 22 februarie 1957, p. 2, de unde o preluăm.

„Femeia îndărătnică“

Cronică dramatică publicată în *Contemporanul*, 1 martie 1957, p. 2. Retipărim textul de aici.

„Take, Ianke și Cadîr“

Cronică dramatică apărută în *Contemporanul*, 15 martie 1957, p. 2. O preluăm de aici.

„Doctor Faust, vrăjitor“

Cronică dramatică apărută în *Contemporanul*, 29 martie 1957, p. 2. Preluăm textul de aici.

Despre teatrul lui Victor Eftimiu mai scrisese o dată doar, o propoziție într-un articol despre *Anul literar* 1925 : *Meșterul Manole* îi apare ca „o lungă prezentare de costume, rituri, tablouri vivante, defilări pitorești și impresionante căi de fapt, totul calculat în vederea efectului scenic și în paguba oricărei psihologii mai adînci“.

„Rețeta fericirii“

Cronică dramatică apărută în *Contemporanul*, 10 mai 1957, p. 4. Retipărim textul de aici.

Ion Finteșteanu și colegii săi în „Institutorii“

Cronică dramatică publicată în *Contemporanul*, 7 iunie 1957, p. 4. O preluăm de aici.

Teatru de amatori

Articol apărut în *Contemporanul*, 12 aprilie 1957, p. 2. Inclus în volumul *Jurnal*, 1961, p. 153—157. Retipărim textul din volum.

Cinematograf

Articol publicat în *Gazeta literară*, 28 noiembrie 1957, p. 1 și 4. Reluat în *Jurnal*, 1961, p. 149—152, de unde îl retipărim. Este ultimul text al esteticianului despre această artă nouă care îl preocupase destul de insistent în anii '20. Cît de mult și în ce sens s-au schimbat opiniile lui se poate vedea din compararea textelor. Lucrul e arătat de Vianu însuși, care pare a fi publicat acest articol, singular, ca temă, în lista scrierilor lui din anii tîrzii (i se mai poate adăuga cronica la filmul *Tudor*, din *Scînteia*, 25 noiembrie 1963), pentru a corecta punctul de vedere susținut altădată.

Balet

Articol publicat în *Gazeta literară*, 6 martie 1958, p. 1 și 7; inclus apoi în *Jurnal*, 1961, p. 158—160, de unde îl reproducem. Este unul dintre foarte puținele texte ale lui Tudor Vianu consacrate acestei arte. De fapt, în afară de cel intitulat *Cîntăreți și dansatori indieni* (v. vol. I al acestei ediții, p. 371—374), de asemenea tîrziu (din 1956), prilejuit de călătoria în India, la care autorul se referă și în articolul de față, nu prea mai întîlnim nimic, mergînd înapoi, pînă la prelegerea despre „dans" din cursul despre *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă* din 1927—1928. „Dansul este acea artă care manifestă în mod caracteristic și clar trecerea de la activitatea liberă a jocului la activitatea formală a artei", scrie tînărul estetician, care pune toate artele în legătură cu unul sau mai multe dintre următoarele „izvoare": jocul, magia, munca, erosul și cu ceea ce el consideră a fi „motivul decisiv al artei": „nevoia de formă", „nevoia de a plasticiza", altfel spus — „instinctul formei" sau „principiul formei": „Cele patru motive amintite mai sus trebuie neapărat să se unească cu motivul de bază care este nevoia de formă, aspirația către unitate, pentru a căpăta o lumină completă asupra factorilor care au determinat apariția artei în societățile primitive și care au susținut-o și mai tîrziu". Dansul se subordonează deci și el unui principiu formal, ajutîndu-se „mai întîi de muzică și apoi de idei sau reprezentări dramatice". Prin cea dintîi „mișcările care constituie dansul sînt aduse să se supună unei legi a ritmului", prin celelalte „dansul devine formă mai

ales întrucît coordonează mişcările care îl compun în unitatea unei mişcări mimate".

Vianu îi învăţa apoi pe studenţii săi că există două „varietăţi" ale dansului : „dansul absolut" şi „dansul mimic sau dramatic" ; unul „vrea să impresioneze prin simpla armonie a mişcărilor care îl compun", celălalt „vrea să ne vorbească prin conţinutul intelectual pe care-l manifestă". Dansul mimic sau dramatic „este de fapt o pantomimă, o dramă fără cuvinte, susţinută numai de gesturi". Cele două tipuri de dans se explică prin relaţia lor cu două dintre izvoarele artei : jocul şi magia. „Pentru dansurile mimice, izvorul care alimentează exerciţiul lor e magia simpatică, tendinţa de a influenţa evenimentele prin imitarea lor. Dansul absolut l-am putea face să derive mai degrabă din joc, din o activitate dezinteresată care nu ţinteşte să influenţeze practic complexul vieţii noastre sau al naturii".

După ce a făcut deosebirea între dansul absolut şi dansul mimic sau dramatic şi între dansul colectiv şi dansul individual, profesorul se ocupă de destinul acestei arte. „Dansul a jucat la popoarele primitive [...] un rol în activitatea artistică pe care a încetat să-l mai îndeplinească în societăţile moderne. Arta cea mai înfloritoare la primitivi e dansul. Nu se poate spune acelaşi lucru întru cît priveşte societăţile moderne. Nu numai la primitivi, dar chiar în culturile antice răsăritene, apoi în cultura grecească, dansul juca un rol pe care este departe de a-l mai îndeplini în lumea noastră, cel puţin ca formă artistică superioară", observă el mai întîi, după care încearcă să explice scăderea importanţei dansului. „Faptele care au contribuit la relativa regresiune a dansului" ar fi : forma instabilă („în momentul în care exerciţiul dansului încetează forma lui se pierde"), lipsa elementului transmisibil (dată fiind instabilitatea formei) şi deci a tradiţiei („tradiţia în dans e mai puţin solidă decît în oricare altă artă"). Acestea sînt cauze ţinînd de condiţia dansului ca artă. Mai sînt şi altele care privesc istoria culturii şi a mentalităţilor : „dansul presupune admiraţie şi entuziasm pentru corpul omenesc. În momentul în care cultura europeană a început să fie dominată de principiile moralei creştine, interesul pentru corpul omenesc a scăzut şi o dată cu aceasta şi pentru dans. De cîte ori lumea modernă înregistrează o recrudescenţă a interpsului pentru dans, lucrul se petrece în cadrele unui anumit panteism modern, într-un anume neopăgî-

nism". Și „mai este încă ceva", adaugă Vianu. „Ceea ce se numește civilizație implică stăpînirea reflexelor emotive, a acelor manifestări spontane ale afectelor"; iar „dansul în principiul lui e tocmai manifestarea motrice a afectelor care ne stăpînesc. Prin urmare, tendința esențială a civilizației a mers împotriva principiului care sprijină dansul."

El este în continuare foarte răspîndit, e drept, însă e practicat de amatori: „e arta care e mai mult practicată de diletanți". Iar „diletantul nu este un creator". Așadar, „fiind dilettantic, dansul modern devine din ce în ce mai puțin artistic". Diletantul care dansează, ca orice diletant, „vrea să se amuze", „să sprijine prin propria activitate și să întărească plăcerea contemplației estetice" (diletantismul fiind „activitatea intermediară între creație și contemplație"). Observînd acest proces al cultivării largi a dansului de către diletanți, „să ne întrebăm ce fac dansatorii specialiști, acei care păstrează conștiința de artiști". Ei „ajung la o virtuozitate care este dușmană oricărui principiu de înaintare": „În timpul din urmă a fost mult criticat baletul, care a înflorit în timpul Imperiului al II-lea în Franța. La Opera mare din Paris, reprezentațiile de operă au fost la un moment dat înlocuite prin balet. Era o activitate degenerată în virtuozitate. Nu era un suflet care voia să se manifeste, ci o putință dusă pînă la acrobație." O mișcare contrară s-a produs totuși, la începutul secolului, inițiată de Isadora Duncan, „una dintre personalitățile care ne-au deschis ochii asupra degenerării acrobatice a baletului modern". Ea „a cerut mișcarea liberă a corpului și mișcarea expresivă. A încurajat invenția în dans și a creat o nouă pedagogie a dansului artistic."

Informația pe care o dă Tudor Vianu despre arta dansului din primul sfert al secolului nostru este, cum se vede, sumară. Interesul esteticianului pentru balet a fost, în vremea în care ținea acest curs ca și mai tîrziu, pînă la cele două articole numite în titlul și la începutul acestei note, moderat.

Citire și recitare

A apărut mai întîi în *Gazeta literară*, 20 martie 1958, p. 1 și 6, apoi în *Jurnal*, 1961, p. 138—141. Reproducem textul din acest volum.

A apărut în *Gazeta literară*, 11 septembrie 1958, p. 1 și 6, de unde îl reproducem.

Scris cu ocazia Festivalului internațional „George Enescu", articolul acesta este unul dintre rarele texte ale lui Tudor Vianu în legătură cu muzica. Interesant mai ales prin mărturisirile pe care le conține, articolul spune puține lucruri despre muzică. Mai multe despre informația esteticianului și despre opiniile lui privind această artă aflăm tot în cursul din 1927—1928 despre *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă*. În prelegerea consacrată muzicii, Vianu vorbește mai întîi de originea ei, expune — și respinge — teoria lui Spencer și pe a lui Darwin: „Mai verosimilă mi se pare ipoteza lui Bücher (e vorba de Karl Bücher și de cartea lui, *Arbeit und Rhytmus*, n.ed.) care vrea să derive muzica din muncă". Urmărește apoi evoluția muzicii, de la cîntecele primitive pînă la Wagner și la muzica programatică — evident, în linii foarte generale — vorbește de ritm, melodie, gamă, despre armonie, care poate fi succesivă sau simultană, aceasta din urmă fiind la rîndu-i omofonă sau polifonă, se ocupă de refren, de motiv: „în cele cîteva note pe care le găsim în *Simfonia a V-a* a lui Beethoven se găsesc parcă concentrate toate varietățile sonore și toată bogăția sentimentelor pe care o scormonește în sufletul nostru audiția acestei bucăți. Prin urmare, una din plăcerile muzicii simfonice rezultă din faptul de a presimți cum motivul revine, de a ne bucura de această presimțire, de a ne bucura apoi de o nouă încîntare atunci cînd motivul a revenit, dînd astfel o justificare atenției noastre muzicale. O altă plăcere a muzicii simfonice e să simți cum motivul în sine simplu se diversifică, se complică și cum muzicantul strînge în el și scoate din el tot ce se poate scoate. Am caracterizat cu toate acestea plăcerea estetică specifică, aceea a unității în varietate. Într-adevăr, plecînd de la un motiv simplu și văzînd cum el este necontenit diversificat, amplificat, și văzînd cum revine îmbogățit de toată diversificarea trecută, simțim că masa formidabilă a sonorităților din o simfonie este dominată de o disciplină, de o unitate, și simțim atunci plăcerea proprie percepțiunei artistice."

Să mai reținem, în fine, atitudinea rezervată față de muzica programatică, „aceea care își propune să ne sugereze un conținut intelectual sau să ne descrie lucruri din natură". Părerea lui e

că „muzica are oarecare putere să sugereze conţinuturi intelectuale“, dar că „puterea ei este departe de a ajunge la limita către care vor să o împingă teoreticienii şi muzicienii care sprijină acest curent“. Din analiza posibilităţilor muzicii programatice „rezultă că mijloacele de a trezi conţinuturi intelectuale ale muzicii sînt destul de slabe şi că ea reuşeşte mai bine să sugereze sentimente. De aceea ne apar ca nişte încercări cu totul artificiale compoziţiile unde cu o minuţie care trezeşte mai degrabă umorul nostru compozitorii pretind a fi exprimat tablouri foarte încărcate, acţiuni complexe sau chiar idei filozofice dintre cele mai înalte.“

În *Estetica* referirile la muzică nu lipsesc, fireşte, dar ele sînt întotdeauna sumare, făcute în cadrul unor enumerări sau cu caracter ilustrativ. Cîteva rînduri despre motivul iniţial al *Simfoniei a V-a* de Beethoven rezumă pasajul din cursul mai vechi pe care l-am citat mai sus.

Hugo şi teatrul

Articol publicat în *Contemporanul*, 20 mai 1960, p. 4, la împlinirea a 75 de ani de la moartea scriitorului.

Despre Victor Hugo, la a cărui operă aflăm numeroase referiri în lucrările sale, Tudor Vianu mai publicase cîteva articole; cele mai semnificative pot fi consultate în volumul V (p. 591—600) şi IX (p. 215—221) din această ediţie. În arhiva aflată acum la Muzeul Literaturii Române s-a păstrat, de asemenea, manuscrisul unei conferinţe despre *Hernani*, ţinută de Vianu la avanpremiera de la Teatrul Naţional din Bucureşti, la 21 noiembrie 1943 (nr. de inventar 24246/25—29).

Reproducem textul articolului *Hugo şi teatrul* din revista citată.

Ion Sava

Articolul a fost publicat mai întîi în *Gazeta literară*, 8 mai 1958, p. 7, apoi în *Jurnal*, 1961, de unde îl reproducem.

Spectacol

Textul a apărut pentru întîia oară în *Steaua*, nr. 4, aprilie 1959, împreună cu *Carusel* (inclus în volumul I al prezentei

ediţii), sub titlul comun *Pagini de jurnal*. Reluat în *Jurnal*, 1961, p. 145—148, de unde îl reproducem.

Împrejurarea evocată în articol este spectacolul dat de Ives Montand la sala Floreasca din Bucureşti.

CRITICĂ ŞI METODOLOGIE LITERARĂ

Critica literară şi răspunderea morală

Articol publicat mai întîi în *Vremea*, 23 iunie 1935, p. 8, apoi în volumul *Generaţie şi creaţie*, 1936, p. 67—71. O versiune franceză a apărut în ziarul bucureştean *Le Moment*, 25 mai 1940. Preluăm textul din volumul *Generaţie şi creaţie*.

Preocupările lui Tudor Vianu în legătură cu activitatea critică sînt mai vechi. Ele apăruseră sub forma reflecţiei asupra formelor caracteristice acestei activităţi în cultura română în epoca debutului lui Vianu. „Asistăm, astăzi, la înflorirea unui gen — cronica şi foiletonul — despre a cărui provenienţă pe făgaşul evoluţiunii noastre culturale e folositor, poate, să ne dăm seama", notează el în articolul *Studii, cronici, foiletoane*, publicat în *Cronicarul* din 10 octombrie 1918. „Ziarele cotidiene, publicaţiunea ce astăzi mă adăposteşte, publicaţiunile ce se anunţă îl cultivă, sau îl vor cultiva, cu o persistenţă ce poate fi socotită drept un semn al timpului. Preocuparea teoretică a vremii noastre şi-o satisface publicul în forma sugestivă şi democratică a cronicii şi foiletonului. Nu tot astfel a fost şi altădată. Cultura ideii generale corespunde la noi cu ivirea acelui spirit critic ce, prin mişcarea de la «Junimea», voia să pondereze excesele unei supraproducţii poetice şi să impuie un mai mare control literar. Titu Maiorescu, sufletul acelei mişcări, căutase să stabilească, inspirîndu-se de la unii gînditori germani, bazele teoretice ale poeziei. Mai puţin preocupat de fapte, preocupat mai mult de idei, prin educaţia şi aplicarea talentului său, Titu Maiorescu, care mai apoi deveni îndrumătorul tinerimii universitare de atunci, creează o generaţiune de filozofi. Chestiunile de principii, preocupările generale erau obiectul unic al interesului pe care îl nutrea publicul cultivat de pe atunci, public universitar în majoritate. Preocuparea aceasta, întru cît capătă o formă organizată, se rezolvă în *studii* de extensiune, mai mult sau mai

puțin abstracte. Paginile *Convorbirilor literare* ne vorbesc despre această direcțiune de spirit atunci cînd înregistrează lucrările profesorilor de mai tîrziu: C. Rădulescu-Motru, P. P. Negulescu, I. A. Rădulescu-Pogoneanu, M. Dragomirescu, C. Leonardescu etc.". Aceasta ar fi deci o fază — și o formă — a activității critice la noi, reprezentate nu numai de revista „Junimii". „Interesul ideii generale se propagă, și întru cît ia forma *studiului* îl întîlnim în *Revista contimporană*, cu Petre Grădișteanu, Anghel Demetriescu etc., iar mai apoi în *Contemporanul*, cu I. Nădejde, Gherea etc., în *Literatură și știință*, cu Dobrogeanu-Gherea etc. Ba încă forma studiului capătă o extensiune mai mare, întrucît, cu *Contemporanul*, apare interesul pentru știința pozitivă și cam în același timp interesul pentru disciplinele istorice și filologice cu V. A. Urechiă, Hasdeu, Tocilescu, ce-și răspîndesc producțiile în revistele timpului lor. Așadar, pornind de la un interes filologic, cugetarea timpului ce a curs între 1880 și 1900 a luat forma studiului. Crescute și hrănite din atmosfera universitară, ele merg paralel cu formațiunea personalităților de cultură de pe atunci sau sînt manifestările unor personalități formate ce-și completează astfel o activitate de cele mai multe ori universitară". Aceasta ar fi o primă concluzie a schiței de istorie a criticii pe care o trasează tînărul Vianu. „De la 1900 însă", observă el, „preocupările teoretice scapă în parte de influența universitară, deși — numai în parte, am spus — profesorii universitari C. Rădulescu-Motru, Ovid Densusianu, Simion Mehedinți, N. Iorga continuă să se înconjoare de discipolii lor. Oricum, începem să întîlnim publiciști doctrinari ce nu mai au o legătură directă cu universitatea. E interesant de amintit aici numele lui Ilarie Chendi. Scriitori extrauniversitari au figurat și mai înainte, ei dădeau însă forma studiului preocupărilor lor. Scriitori universitari vor exista și în epoca aceasta, studiul însă începe să facă loc articolelor critice, schițe și încercări. În același timp interesul filozofic începe să slăbească, interesul literar și artistic se mărește. Mihail Dragomirescu ține «cronică dramatică» în *Epoca* și urmărește întreaga mișcare literară; Ovid Densusianu face cunoscută publicului nostru, în *Vieața nouă*, poezia nouă franceză; literați chiar, ca Vlahuță și Caragiale, încep să cultive genul foiletonului în diferite cotidiene. Critica literară scapă de dogmatismul unei vremi trecute și tinde să devie un gen literar, așa cum încearcă E. Lovinescu, Caion (în *Românul literar*) și Ion Trivale. În paginile revistei ieșene *Viața*

românească «notele pe marginea cărților» adăpostesc o manifestare doctrinară ce ține într-un fel de literatură. În această epocă deci, doctrina cade sub influența literaturii. Studiul devine încercare, foileton sau schiță critico-literară." Aceasta ar fi a doua fază, cu formele ei specifice. Ea se continua încă în anii în care Vianu începea să scrie: „Împrejurările pe care le trăim sînt atît de copleșitoare încît nimic nu poate întrece pentru interesul nostru evenimentul actual. Preocuparea teoretică se strecoară printre telegramele de război și, întrucît poate avea în vedere o actualitate de orice natură, în forma *cronicii*. Cu aceasta, doctrina cade sub influența ziaristicii. Cronicarul pornește de la un fapt al zilei sau de la o personalitate contemporană și se lasă dus de asociațiile sale. Sub amănuntul cotidian el descoperă perspectiva teoretică. El pune o contingență oarecare sub privirea eternității. Uneori, numai, surprinde și imobilizează un aspect. Tratează cu grație și încheie cu grijă." Este un mod de a face critică „oarecum asemănător" cu cel apărut în Franța „pe la 1894", al criticii impresioniste. Evident, și motivele și condițiile de manifestare sînt altele: „La noi, doctrina s-a adresat unui public din ce în ce mai mare. În forma cronicii și în cotidiene, masele cele mai largi sînt chemate la o preocupare de idei. Ele, prin aceasta, nu pot fi decît folosite. E de dorit, însă, ca lucrurile să nu rămînă aci. Interesul teoretic odată trezit în public, munca scriitorilor doctrinari trebuie să se îndrepte din nou către lucrările de cercetare și de sinteză." Este ceea ce el însuși va face în anii următori.

În *Sburătorul* din 18 octombrie 1919 Tudor Vianu face *Cîteva constatări* în marginea „tablei de materii" publicată în numărul anterior al revistei și în care erau inventariate textele tipărite pînă atunci în paginile ei; „Considerînd numărul autorilor care iscălesc versuri, proză și doctrină, lirismul apare aproximativ de *două* ori mai productiv decît genul obiectiv și producțiunea literară, în genere, aproximativ de *cinci* ori mai abundentă decît doctrina. (Înțelegem prin doctrină toată activitatea de răsfrîngere intelectuală, de raționalizare a complexului cultural trăit.) S-ar putea spune că trăim spontan, dar cugetăm puțin asupra acestei vieți. Nu tot așa se întîmplă însă și în țările de mai veche cultură. Acolo cifra activității de reflexiune intelectuală întrece cu mult pe aceea de creațiune poetică. Lucrul se explică prin mulțimea problemelor puse de un mediu foarte complicat și de o tradiție foarte lungă și foarte bogată. Dimpotrivă, starea consta-

tată la noi ar putea dovedi simplicitatea relativă a mediului nostru și noutatea tradițiunii la care aparținem. N-a fost însă totdeauna așa și nici nu poate să continue mult astfel." Ca și în articolul trecut, Vianu invocă istoria și scoate de aici argumente : „Colecțiile mai vechi ale *Convorbirilor literare* sau ale *Contemporanului* rezervă cele mai multe din paginile lor discuțiunilor de doctrină : din ele a rezultat corpul de adevăruri ce stă la baza culturii noastre mai noi și tot ele au determinat fizionomia curentelor ce, propagîndu-se pînă în zilele noastre, au dat culoarea particulară a vieții noastre culturale, în luptele și preocupările ei". Alte argumente pentru o necesară amplificare a activității critice le oferă prezentul : „Astăzi, pe de altă parte, sînt încă destule probleme și destule personalități nevalorificate care își cer un cercetător serios. Apoi, mediul nostru a căpătat, în cîțiva ani, prin invazia și interpenetrațiunea de clase la care asistăm, o mare complexitate. În toate privințele e nevoie de o nouă silință studioasă : obiectivitate și analiză."

În același număr din *Sburătorul* este publicată scrisoarea lui Tudor Vianu către Lovinescu intitulată *E cu putință o disociație ?*, împreună cu răspunsul acestuia din urmă. (Ambele texte au fost incluse în volumul I al ediției de față.) Scrisoarea mărturisește un scrupul moral împins pînă la punerea la îndoială a legitimității activității critice. Ea n-a însemnat însă abandonarea acestei activități, cum s-a afirmat uneori. Reflecțiile lui Tudor Vianu în legătură cu critica indică unele dintre îndrumările viitoare caracteristice pentru scrisul său : tendința spre generalizare, spre studiul teoretic și spre sinteză, corectitudinea și „răspunderea morală".

Critica decorativă

A apărut în *Gînd românesc*, nr. 5—6, mai—iunie 1935, p. 257—262, de unde îl preluăm.

Articolul se înscrie în polemica lui Tudor Vianu cu Vladimir Streinu în legătură cu cartea celui dintîi despre Ion Barbu, polemică al cărei dosar a fost reconstituit în volumul III al ediției de față (cap. *Note*, p. 682—688). Remarcabilă mostră de stil polemic, *Critica decorativă* interesează și dincolo de cadrul amintitei discuții, ca unul dintre articolele cele mai semnificative pentru concepția lui Vianu despre critică.

Ce este un mare scriitor?

Eseu publicat în volumul *Figuri și forme literare*, Editura Casa Școalelor, 1964, p. 5—12, de unde îl preluăm.

Articol scurt

Apărut în *Gazeta literară*, 13 septembrie 1956, p. 1, apoi în *Jurnal*, 1961, p. 163—166. Publicăm textul din acest volum.

Cercetarea stilului

Articol publicat în *Scrisul bănățean*, nr. 6, 1958, p. 22—24. Un studiu cu același titlu, mai întins, de fundamentare a metodei sale stilistice, publicase Tudor Vianu în 1955 (a fost inclus în volumul IV al acestei ediții). Într-un manuscris (dactilogramă) aflat la Muzeul Literaturii Române (nr. de inventar 25512/884—889) textul, pe care îl reproducem aici din revista citată, este intitulat *Critica literară și stilistica*.

Notă asupra terminologiei critice

A apărut în *Luceafărul*, 15 februarie 1959, p. 6, de unde o republicăm.

Eminescu — ediția critică

Articolul, publicat în *Tribuna*, 21 februarie 1959, p. 1 și 2, de unde îl preluăm, reprezintă cea mai semnificativă dovadă a schimbării atitudinii lui Tudor Vianu față de opera postumă a lui Eminescu. Situat pînă tîrziu pe o poziție cel puțin rezervată (dacă nu ostilă) față de publicarea scrierilor netipărite de Eminescu însuși, poziție similară celei a lui Ibrăileanu (și pentru care pagini ilustrative se găsesc în cursul despre *Interpretarea literaturii* pe care l-am inclus în volumul de față), Vianu salută acum editarea postumelor eminesciene de către Perpessicius. În legătură cu această schimbare de atitudine trebuie pus și interesul arătat poemului *Memento mori* (v. *Imaginea Greciei antice în „Memento mori“ de Eminescu* și *Arghezi, poet al omului. „Cîntare omului“ în cadrul literaturii comparate*, cap. *Sociogoniile moderne*, ambele în volumul XI al acestei ediții).

Metoda de cercetare în istoria literară

Comunicare citită la sesiunea organizată de Societatea de Științe Istorice și Filologice la Ploiești la 17 decembrie 1961, publicată în volumul al VI-lea al culegerii *Limbă și literatură*, 1962, p. 5—21, inclusă de autor în volumul său *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, 1965, p. 9—27. Retipărim textul din acest volum.

Formarea și transformarea termenilor de istorie literară

Comunicare prezentată la Conferința de literatură comparată care a avut loc la Budapesta la 26—27 octombrie 1962. Publicată, în limba franceză, în culegerea *Acta litteraria*, tom. V, editată de Academia maghiară de științe, 1962. În limba română a apărut mai întîi în *Viața românească*, nr. 5, mai 1963, p. 125—130, apoi în volumul *Studii de literatură română*, 1965, p. 28—36, de unde reproducem textul.

Filologie și estetică

Comunicare citită la sesiunea organizată de Societatea de Științe Istorice și Filologice la 6—7 ianuarie 1964, tipărită mai întîi în volumul al VIII-lea al culegerii *Limbă și literatură*, 1964, p. 13—22, apoi în *Studii de literatură română*, 1965, p. 37—46, de unde preluăm textul.

Interpretarea literaturii

Este un curs predat de profesorul de estetică în anul universitar 1947—1948, paralel cu un curs intitulat *Ideea de operă în filozofia generală și în estetică* (în care dezvolta *Tezele unei filozofii a operei*, redactate în 1947 și publicate postum, în 1966, apoi incluse în volumul VII al ediției de *Opere*). Cursul despre interpretarea literaturii a fost litografiat atunci de U(niunea) N(ațională) a S(tudenților) R(omâni), A(sociația) S(tudenților) în F(ilozofie) și L(itere). După cum rezultă din desfășurarea expunerii, lipsesc două prelegeri (a doua și a cincea ; numerotarea lecțiilor nu indică însă aceste absențe), iar prelegerea ultimă

poartă, greşit, numărul XIV, în loc de XIII. Cursul are 264 de pagini.

În exemplarul pe care l-am găsit în biblioteca Facultăţii de Limba şi Literatura Română a Universităţii Bucureşti textul este deteriorat în cîteva locuri (pe care le-am indicat în subsolul paginii). Neglijenţele izbitoare de formulare au fost îndreptate tacit sau semnalate în note de subsol.

Vianu a mai predat un curs cu această temă, *Curs de metodologie literară*, în anul universitar 1944—1945, cu o structură în bună măsură diferită. Păstrat în formă litografiată, acest curs mai vechi a fost tipărit în 1976 de Societatea de Ştiinţe Filologice, într-un volum cu titlul *Studii de metodologie literară* de Tudor Vianu, cu un cuvînt înainte de Al. Dima, postfaţă şi note de I. Hangiu. Volumul cuprinde, în afară de curs, *Metoda de cercetare în istoria literară* şi *Filologie şi estetică. Interpretarea literaturii*, cursul din 1947—1948, se tipăreşte acum pentru întîia oară.

VARIA

Spiritul viu

(Cîteva cugetări relative la cultura română)

Eseu publicat în *Viaţa românească*, nr. 2, februarie 1921, p. 230—232, de unde îl retipărim.

Radiofonie şi literatură

A apărut în *Adevărul literar şi artistic*, 3 noiembrie 1929, p. 4. Reproducem textul de aici.

Libertatea cugetării

Articol publicat în *Gîndul vremii*, 15 martie 1934, p. 1—3, de unde îl retipărim. *Gîndul vremii*, revistă lunară, apărea la Iaşi începînd de la 15 noiembrie 1933, şi avea o clară orientare antifascistă.

Folclor

Apărut mai întîi în *Gazeta literară*, 4 octombrie 1956 p. 1, apoi în *Jurnalul*, 1961, p. 171—174. Reproducem textul din volum.

Referirile lui Tudor Vianu la folclor sînt accidentale, impuse de materia literară de care se ocupă criticul. Nu întîlnim la el lucrări consacrate literaturii sau culturii populare. Articolul de față are semnificația consemnării unei descoperiri tîrzii, cu ecouri și în alte însemnări ale lui Vianu din ultimii ani.

Serbări la Năsăud

Articol publicat în *Gazeta literară*, 25 octombrie 1956, p. 1 și 4. Inclus în *Jurnal*, 1961, p. 78—82, de unde îl preluăm.

Diacul Mihai din Moldova

A apărut mai întîi în *Gazeta literară*, 7 februarie 1957, p. 3, apoi în *Jurnal*, 1961, p. 208—210. Republicăm textul din volum.

Ion Creangă

Articol comemorativ, publicat în *Gazeta literară* la 28 februarie 1957, p. 1 și 4 ; inclus în *Jurnal*, 1961, p. 252—255, de unde îl retipărim.

Progrese

Text apărut mai întîi în *Gazeta literară*, 19 decembrie 1957, p. 1 și 6, apoi în *Jurnal*, 1961, p. 135—137, de unde îl reproducem.

Istoria culturii

Articol publicat în *Gazeta literară*, 23 ianuarie 1958, p. 1 și 4. Reluat în *Jurnal*, 1961, p. 129—130. Retipărim textul din acest volum.

Nivelul civilizației

A apărut mai întîi în *Gazeta literară*, 30 ianuarie 1958, p. 1 și 2, apoi în *Jurnal*, 1961, p. 116—118, de unde îl reproducem.

Dicționar literar

Articol publicat în *Gazeta literară*, 27 februarie 1958, p. 1 și 6. Reluat în *Jurnal*, 1961, p. 186—189. Retipărim textul din acest volum.

Munca eliberată ca forță a civilzației

A apărut în *Luceafărul*, 1 mai 1959, p. 1, apoi în *Jurnal*, 1961, p. 110 — 113, de unde îl preluăm.

Poezie chineză

Articol publicat în *Gazeta literară*, 17 decembrie 1959, p. 1 și 6. Inclus în *Jurnal*, 1961, p. 235—239. Republicăm textul de aici.

În acest articol și în cel care urmează am păstrat scrierea numelor proprii folosită de Vianu, care a optat uneori pentru alte soluții (cele mai multe preluate după Laffont-Bompiani) decît cele curente atunci la noi și acceptate și de traducătorii celor două volume comentate.

Saadi în românește

Prilejuit, ca și cel alăturat, de apariția unei traduceri, articolul este unul dintre foarte puținele consacrate literaturilor orientale, rămase în general în afara orizontului de cultură al lui Tudor Vianu. A fost tipărit în *Gazeta literară*, 4 februarie 1960, p. 8, apoi în *Jurnal*, 1961, p. 240—243, de unde îl preluăm.

Ion Pillat

Text destinat, se pare, să prefațeze un volum de poezii de Pillat după moartea poetului. Nu știm să fi fost publicat undeva. Îl tipărim după manuscrisul (dactilogramă) păstrat în arhiva Vianu și aflat acum la Muzeul Literaturii Române (nr. de inventar 25512/642—651).

Despre poezia lui Pillat, Tudor Vianu mai scrisese o recenzie (la *Grădina între ziduri*) în 1920 și un studiu, *Poezia lui Ion Pillat*, în 1934, rămas pînă astăzi un text de referință. Ambele au fost incluse în volumul III al acestei ediții.

INDICE DE NUME[1]

A

[1] Alcătuit de Nadia Lovinescu.

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

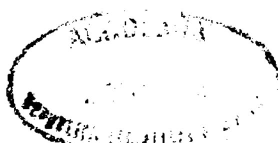
L

M

N

O

P



Q

R

S

Ș

T

U

V

W

X

Y

Z

SUMARUL

ARTE PLASTICE

ARTE ALE SPECTACOLULUI

VARIA